

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ «МАГНИТОГОРСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕХНИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМ. Г.И. НОСОВА»

На правах рукописи

Макаричев Феликс Вячеславович

**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ИНДИВИДОЛОГИЯ
В ПОЭТИКЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО**

диссертация на соискание ученой степени
доктора филологических наук

Специальность 10.01.01 – русская литература

Научный консультант:
доктор филологических наук,
профессор
А.П. Власкин

Магнитогорск
2016

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	5
ГЛАВА I. ПРОБЛЕМЫ КЛАССИФИКАЦИИ ОБРАЗНОЙ СИСТЕМЫ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО.....	34
§ 1. НАУЧНЫЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЕТОДА Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО	34
§ 2. СВОЕОБРАЗИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ МЕТОДОЛОГИИ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО	60
2.1. У ИСТОКОВ ОСВОЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ МЕТОДОЛОГИИ: ОТ ГОГОЛЯ К ДОСТОЕВСКОМУ	60
2.2. ПРОФЕТИЗМ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ УСТАНОВОК Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО И ЕГО ВЛИЯНИЕ НА ПОЭТИКУ ОБРАЗОВ	79
§ 3. «ПОДВИЖНОСТЬ» <i>ГЕРОЯ-ИДЕОЛОГА</i> В ОБЩЕМ ТИПОЛОГИЧЕСКОМ СПЕКТРЕ ТВОРЧЕСТВА Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО: ПРИЗНАКИ ИНДИВИДОЛОГИЗАЦИИ	94
ГЛАВА II. ТИПОЛОГИЧЕСКАЯ СИНТЕТИЧНОСТЬ ОБРАЗНОЙ СИСТЕМЫ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО	127
§ 1. ДВОЙНИЧЕСТВО-ПРИЖИВАЛЬЩИЧЕСТВО-ЮРОДСТВО КАК ОРИЕНТИРЫ ДЛЯ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ОБРАЗНОЙ СИСТЕМЫ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО	127
§ 2. ЮРОДСТВО И ВАРИАТИВНОСТЬ ЕГО ВЫРАЖЕНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО	158
§ 3. ТИПОЛОГИЧЕСКОЕ И «СТИХИЙНОЕ» В ПОЭТИКЕ ОБРАЗА ШУТА/ПРИЖИВАЛЬЩИКА У Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО.....	180
§ 4. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СИНТЕЗ ЮРОДСТВА, ШУТОВСТВА И ИДЕОЛОГИЗМА В СТИХИИ ПРИЖИВАЛЬЩИЧЕСТВА	208
ГЛАВА III. «РАЗНОПОЛЯРНЫЙ» ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО	254

§ 1. ТИПОЛОГИЯ И СТИХИЙНОСТЬ КАК ПОЛЮСА ИНТЕРПРЕТАЦИИ ОБРАЗНОЙ СИСТЕМЫ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО	254
1.1. СИНТЕТИЧНОСТЬ И ПОЛИФУНКЦИОНАЛЬНОСТЬ ОБРАЗОВ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО	254
1.2. СТИХИЙНОСТЬ НАТУРЫ КАК ПИТАТЕЛЬНАЯ СРЕДА ТИПОЛОГИЧЕСКОЙ СИНТЕТИЧНОСТИ И ИНДИВИДОЛОГИИ.....	265
1.3. МОДЕЛИ «СТИХИЙНЫХ» ВЗАИМООТНОШЕНИЙ ГЕРОЕВ В РОМАНАХ ДОСТОЕВСКОГО КАК ВЫРАЖЕНИЕ ИНДИВИДОЛОГИИ ЕГО ОБРАЗНОЙ СИСТЕМЫ	272
1.4. «СУМАСБРОДСТВО» КАК СТИХИЯ ЖИЗНЕТВОРЧЕСТВА ГЕРОЕВ ДОСТОЕВСКОГО	282
§ 2. ОБРАЗНАЯ СИСТЕМА Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО В ЛИТЕРАТУРНЫХ КОНТЕКСТАХ	293
2.1. «СВЕРХТИПЫ» ДОН-КИХОТА И ГАМЛЕТА И ИХ ОТРАЖЕНИЕ В СТИХИЙНОСТИ ОБРАЗНОЙ СИСТЕМЫ ДОСТОЕВСКОГО	298
2.2. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕИНКАРНАЦИЯ РУССКИХ НАЦИОНАЛЬНЫХ СТИХИЙ В ТВОРЧЕСТВЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО: ХЛЕСТАКОВЩИНА И ОБЛОМОВЩИНА	309
§ 3. ДРАМАТУРГИЗМ ПОЭТИКИ И СЦЕНАРНАЯ ПОЛИФОНИЯ В ОБРАЗНОЙ СРЕДЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДОСТОЕВСКОГО	324
ГЛАВА IV. ИНДИВИДОЛОГИЧЕСКОЕ И КОНТЕКСТУАЛЬНОЕ В ПОЭТИКЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО	348
§ 1. МНОГОВЕКТОРНЫЕ КОНТЕКСТЫ В ПОЭТИКЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО	348
1.1. ПОЛИФОНИЗМ ИНДИВИДОЛОГИЗИРОВАННЫХ КОНТЕКСТОВ КАК НАУЧНАЯ ПРОБЛЕМА: НЕИЗБЫВНОСТЬ КОНЦЕПЦИИ М.М. БАХТИНА	348
1.2. ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОЕ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ КАК «НЕСЛИЯННОЕ И НЕРАЗДЕЛЬНОЕ» В ПОЛИФОНИИ КОНТЕКСТОВ У Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО	365

§ 2. СТИХИЙНОСТЬ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ОРИЕНТАЦИЙ В РОМАНАХ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО	377
2.1. ПОДВИЖНЫЕ ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОРИЕНТИРЫ ГЕРОЕВ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО КАК ОДНО ИЗ ВЫРАЖЕНИЙ ИНДИВИДОЛОГИИ	377
2.2. ЛОЖЬ КАК СТИХИЯ ПОЗНАНИЯ И ЖИЗНЕТВОРЧЕСТВА В ЭСТЕТИЧЕСКОМ ПРЕЛОМЛЕНИИ	400
§ 3. ИНДИВИДОЛОГИЯ И ЕЕ ДИНАМИКА В ОБРАЗНОЙ СИСТЕМЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО	419
3.1. СТАТУС ПЕРСОНАЖЕЙ: КОГДА “ПОСЛЕДНИЕ СТАНОВЯТСЯ ПЕРВЫМИ”	419
3.2. «ТВОРЦЫ И СОАВТОРЫ КОНТЕКСТОВ» И ИХ ХУДОЖЕСТВЕННО-ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ РОЛЬ	441
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	464
БИБЛИОГРАФИЯ.....	476

ВВЕДЕНИЕ

Наука о литературе, как и само художественное творчество, отражающее жизнь в ее развитии, никогда не стоит на месте. Разумеется, процесс этот не исключительно поступательный – возможны как стремительный прогресс, так и регресс, стагнация и т.д. Если проследить эволюцию типологических представлений о системе художественных образов Достоевского, то можно заметить, что жизнь в ее развитии (смена эпох, идеологий, векторов развития и т.д.) вносит свои коррективы в этот процесс. Так, например, терминология критиков «натуральной школы», ярких представителей революционного авангарда творческой (в основном разночинской) интеллигенции, оказалась востребованной для поколений исследователей в эпоху утвердившегося «соцреализма».

Эта преемственность вполне закономерна, как закономерен и обострившийся в 90-е гг. прошлого века, а затем и утвердившийся в отношении целой эпохи антагонизм и «опыт переоценки всех ценностей». Следствием этого антагонизма явилась потребность в разработке новых, альтернативных подходов к освоению творческого наследия русских классиков, в том числе и типологии художественного мира Достоевского. Такими альтернативами стали варианты характерологий Достоевского¹ (Г. Щенникова, А. Алексеева, Т. Касаткиной), исследования «сквозных мотивов»² (Р. Клейман). Напряженный, сопровождающийся полемикой, поиск новых подходов в освещении творческого наследия Достоевского, разумеется, не имеет отношения к жонглированию терминологией. Поиск этот обусловлен, во-первых, осознанием недостаточности прежних интерпретаций внутреннего смысла образности Достоевского и желанием

¹ Щенников Г.К. Целостность Достоевского. Екатеринбург: Изд-во Урал. Ун-та. 2001; Касаткина Т.А. Характерология Достоевского. М. 1996; Алексеев А.А. Характерология этико-эстетическая // Достоевский: эстетика и поэтика: Словарь-справочник / Сост. Г.К. Щенников, А.А. Алексеев; Челябинск. 1997. С. 236-237.

² Клейман Р.Я. Сквозные мотивы творчества Достоевского в историко-культурной перспективе. Кишинев. 1985.

продвинуться в этом отношении глубже, а во-вторых – реальным приращением научного опыта, индивидуального и коллективного. Однако смысл образности великого писателя не исчерпан (и может ли он быть исчерпан?), приращение опыта продолжается, и значит, должен продолжаться и поиск.

Очевидно, что в первую очередь нельзя утрачивать связи с «первоисточником» и даже начинать новый поиск необходимо именно с этого, то есть с рефлексий самого писателя, особенно тех, что выражены были в художественной форме. Так, характеризуя свои творческие установки по отношению к изображаемым «типам», Достоевский замечает от лица Николая Семеновича, воспитателя Аркадия, в «Подростке»: «...типы эти, во всяком случае, – еще дело текущее, а потому и не могут быть художественно законченными. Возможны важные ошибки, возможны преувеличения, недосмотры. Во всяком случае, предстояло бы слишком много угадывать. Но что делать, однако ж, писателю, не желающему писать лишь в одном историческом роде и одержимому тоской по текущему? Угадывать и ... ошибаться»³ [т.13, 455]. Вот таким «одержимым тоской по текущему» невольно оказывается каждый исследователь, стремящийся, синтетически обобщая накопленный предшественниками опыт, предложить свой взгляд, модель, видение художественного мира писателя, наиболее полно и адекватно отражающее характерные особенности его творческого метода. И предлагаемый нами подход – «художественная индивидология Ф.М. Достоевского» – в данном случае не исключение.

Степень научной разработанности темы раскрывается в предварительной «истории вопроса» (более полная и конкретизированная развернется по ходу исследования). В этой связи необходимо сделать несколько общих замечаний, касающихся взглядов на типологию как самого

³ Достоевский Ф.М. ПСС в 30 т. Л. 1973-1990. Т.13. Л. 1975. С. 455. Все ссылки на тексты Ф.М. Достоевского даны по указанному изданию с обозначением тома и страницы.

Достоевского, так и его современников, а также исследователей более позднего периода. Иными словами, требуется представить абрис проблемы, дать краткий критический анализ таких подходов как типология и характерология.

Проблема восприятия и интерпретации художественных образов Ф.М. Достоевского как системы была поставлена практически одновременно с появлением первых произведений писателя в печати. И здесь уже наблюдалось характерное противоречие.

С одной стороны, многие критики (Н.А. Добролюбов, А.А. Григорьев, Н.Н. Страхов и др.) ставили перед собой задачу осмыслить своеобразие и новизну стиля Ф.М. Достоевского и так или иначе подходили к проблеме классификации героев, потому что почти сразу была отмечена определенная повторяемость и вариативность отдельных характеров в произведениях писателя. В статьях перечисленных авторов проблема типологии еще не ставилась как самостоятельная, она входила в общий спектр проблем, связанных с критическим анализом творчества Ф.М. Достоевского. Практически каждый из критиков, в соответствии со своим видением особенностей творчества писателя и своей идейно-эстетической позицией, предлагал если не целостную типологию, которая могла бы «охватить» все многообразие художественных характеров, то, по крайней мере, выделял несколько основных типов героев.

Например, Н.А. Добролюбов в статье «Забитые люди» отмечал следующее: «У него (Ф.М. Достоевского – Ф.М.) есть несколько любимых типов, например, тип рано развившегося, болезненного, самолюбивого ребенка <...>. Есть тип человека, от болезненного развития самолюбия и подозрительности доходящего до чрезвычайных уродств и даже до помешательства, и он дает нам г. Голядкина <...>. Есть тип циника, бездушного человека, лишь с энергией эгоизма и чувственности, – он его

намечает в Быкове...»⁴. Но главных типов героев у Ф.М. Достоевского Добролюбов выделяет два: «кроткий» и «ожесточенный».

По наблюдениям критика, герои, относящиеся к первому типу, «уже не делают никакого протеста, склоняются под тяжестью своего положения. Другие, напротив: <...> хотят разорвать со всеми окружающими, сделаться чужими всему, быть достаточными самим для себя...»⁵.

Н.А. Добролюбов верно уловил некоторые тенденции в формировании основных характеров в творчестве Ф.М. Достоевского. Но собственно типологией его дифференциацию назвать нельзя. Тем более, что в поле зрения критика попали лишь ранние произведения писателя (статья вышла в 1861 г.), а с большим романном творчеством Достоевского Добролюбову не суждено было познакомиться.

Два основных типа выделял и А.А. Григорьев. Он называл их «страстный» и «смирный». Но следует отметить, что эти типы А. Григорьев выделял не собственно на основе творчества Достоевского, а в русской литературе вообще: «Только непосредственно сжившись с народной жизнью, нося ее в душе, как Островский, Кольцов и отчасти Некрасов, или спустившись в подземную глубину «Мертвого дома», как Ф. Достоевский, можно узаконить равно два типа – и тип страстный, и тип смирный»⁶.

С другой стороны, уже современники писателя обратили внимание на отсутствие «типического» в его типах. Добролюбов и Михайловский, например, даже открыто обвиняли Достоевского в «тяготении к изображению аномалий». Стоит отметить, что просветительская критика 40-60-х гг. XIX обращалась к типологии героев Достоевского в контексте социально-психологических типов современности (причем с явным акцентом на социальный компонент – в духе традиций «натуральной школы»), т.е.

⁴ Добролюбов Н.А. Забытые люди // Ф.М. Достоевский в русской критике: Сб. статей. М.1956. С. 54.

⁵ Там же, с. 64.

⁶ Григорьев А.А. «Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина» // Григорьев А.А. Сочинения в 2 тт. Т.2. Статьи; письма. М. 1990. С. 371.

реальных ее представителей (герои как люди). Это была вполне различимая программно-политическая установка. Достоевский же сосредоточивался (и, как казалось многим, чрезмерно) на психологической составляющей типа. Ущербность социальной репрезентативности героев Достоевского отмечалась и позднее, уже на новом витке социально-психологических обобщений, В.Ф. Переверзевым. Кроме того, у Белинского, Добролюбова и Писарева не было возможности охватить все творчество писателя, да и особенности поэтики Достоевского не могли еще получить должного осмысления у современников. Наконец, не было сформировано и самой филологической традиции обращения к поэтике, и, как следствие, отсутствовала методология. Типология героев *художественного мира* Ф.М. Достоевского складывается несколько позднее.

Начало формирования этих представлений можно условно отнести к 20-м гг. XX века (Л.П. Гроссман, В.Ф. Переверзев, Ю.Н. Тынянов, Б.М. Энгельгардт). В 50-70-е гг. она пополнилась наблюдениями таких выдающихся исследователей, как В.Г. Одинокоев, Р.Г. Назиров, в 80-90-е гг. – уже на уровне характерологии – Г.К. Щенников, А.А. Алексеев, Т.А. Касаткина. Но на этих новых этапах развития представлений об образах Достоевского (типология – характерология) ученые невольно наследуют от критиков XIX века изначальную противоречивость восприятия художественного мира писателя. То есть, с одной стороны, они стремятся так или иначе *классифицировать* персонажей Достоевского (а также Гоголя, Тургенева и др.), а с другой – сами доказывают недостаточность, схематичность прежних классификаций, предлагая новые варианты всё той же недостаточности.

Например, Л.П. Гроссман, анализируя произведения Достоевского от самых ранних до последнего романа «Братья Карамазовы», выделяет несколько типов героев: «мечтатели», «двойники», «подпольные», «сластолюбивые», «добровольные шуты», «праведники», «темные дельцы»

и др. Значительное количество выделенных типов в такой классификации, ее «богатство», конечно, позволяет охватить почти всех героев русского классика на полном материале его творчества, так или иначе определить «место» каждого из них в художественной системе писателя.

Но «задним числом» оказывались очевидны и некоторые недостатки такой классификации: «Неправомерно, например, выделять в самостоятельные типологические рубрики образы «мыслителя» и «подпольного», – отмечает В.Г. Одинокоев, анализируя типологию, предложенную Л.П. Гроссманом, – ведь «подпольный» является в высшей степени «мыслителем». Разная степень обобщения в образах «мечтателей» и «поруганных девушек»⁷.

К этим замечаниям можно добавить и другие. «Двойники» – это не тип героев, а, скорее, художественный прием, хотя подобный «тип» выделял, например, и В.Ф. Переверзев⁸. И все-таки выделение «двойников» как отдельного типа в данном случае неправомерно; двойника может иметь герой, принадлежащий практически к любому типу. Более того, как нам представляется, в основе типологии Л.П. Гроссмана отсутствует единый критерий классификации героев, общий принцип их группирования. Поэтому один герой может «подпадать» под несколько типов одновременно, что, с одной стороны, помогает увидеть в нем разные черты, грани характера, а с другой – осложняет определение его типологической отнесенности.

В типологии В.Ф. Переверзева тип «двойника» представляет своего рода ось системы координат, по краям которой располагаются «своевольные» и «кроткие». Основание столь строгой системы – социально-экономическое положение упадочного мещанства и «бывших людей». Опыт социально-психологической типологизации (от двойственности социального положения – к двойственности психологической), предпринятый

⁷ Одинокоев В.Г. Типология образов в художественной системе Ф.М. Достоевского. Новосибирск. 1981. С. 5.

⁸ Переверзев В.Ф. Гоголь. Достоевский. Исследования. М. 1982.

В.Ф. Переверзевым, по-своему уникален. Его универсальность задается, с одной стороны, динамическим равновесием *социальных* и *психологических* факторов двойничества, «своеволия» и «кротости», с другой – глубокой внутренней диалектичностью: «единство» («двойника») обеспечивается борьбой противоположностей («своевольных» и «кротких»). Однако, несмотря на свои несомненные достоинства, типология В.Ф. Переверзева представляется недостаточной, слишком упрощенной, неспособной отразить все многообразие форм жизнедеятельности, а в иных случаях и житнетворчества персонажей.

Достаточно подробная типология представлена в работе В.Г. Одинокова «Типология образов в художественной системе Ф.М. Достоевского». Исследователь выделяет и подробно анализирует несколько основных типов: «мечтателя», «подпольного», «гордого человека», «положительно прекрасного человека». Обращаясь к творчеству Достоевского и конкретно к проблеме типологии героев, В.Г. Одинокоев ставит следующую задачу: «В предложенной работе мы хотим показать некоторые особенности художественной системы Ф.М. Достоевского, ее типологию, движение, развитие»⁹. Подробно анализируя перечисленные типы, которые определяют особенности художественного мира Достоевского, автор особо выделяет два – «мечтателя» и «подпольного».

Анализ доминантных типов героев Достоевского ведется прежде всего в контексте романного творчества писателей XIX века – Гоголя, Чернышевского, Тургенева, Толстого. Такой подход позволил В.Г. Одинокоеву очертить эволюцию жанра романа, изменение структуры характера романного героя, проследить основные тенденции в развитии типологии конфликтов, определить место романного творчества Достоевского в широком контексте, выявить связь основных типов героев писателя с литературными типами его эпохи.

⁹ Одинокоев В.Г. Типология образов в художественной системе Ф.М. Достоевского. Новосибирск. 1981. С. 9.

Еще одно достоинство типологии В.Г. Одинокова заключается в том, что в ней выявлена и подчеркнута глубокая взаимосвязь основных художественных типов, «диалектика образов» в творчестве Достоевского. Это помогло исследователю показать эволюцию основных типов в произведениях Ф.М. Достоевского, создать достаточно гибкую типологию, отражающую процесс становления характеров, их развитие, трансформацию на протяжении творчества писателя. Так, например, В.Г. Одинокоев отмечает: «Некоторыми универсальными свойствами обладают у Достоевского образы «мечтателя» и «подпольного», которые типологически соотносятся с многочисленными персонажами литературы XIX века»¹⁰. «В «подпольном человеке» Достоевского можно наблюдать особое сознание, которое роднит его с мечтателем»¹¹. «В мечтателе из «Белых ночей» еще нет язвительности и озлобленности парадоксалиста «Записок из подполья», герой молод и только предчувствует будущую безысходную тоску. Его предчувствие тоски и «мечтательство» – ступень перехода к «подполью»»¹².

В подобной взаимосвязи рассматриваются и другие типы героев, причем чаще всего один тип является «ступенью» для формирования другого, «звеном» в эволюции основных характеров-типов. Например, В.Г. Одинокоев считает, что «именно «подполье» во многом сформировало тип «гордого человека»¹³, а «диалектика образа «гордого человека» привела, с одной стороны, к выделению чистого типа героя, одержимого «бесовским» духом, с другой – к созданию «положительно прекрасного человека», кроткого и гуманного»¹⁴.

В работе Р.Г. Назирова¹⁵ проблема типологии героев Ф.М. Достоевского ставится наряду с другими, позволяющими выделить основные творческие

¹⁰ Там же, с. 41.

¹¹ Там же, с. 41.

¹² Там же, с. 43.

¹³ Там же, с. 21.

¹⁴ Там же, с. 22.

¹⁵ Назиров. Р.Г. Творческие принципы Достоевского. Изд-во Саратовского ун-та. 1982.

принципы русского классика. Р.Г. Назиров также указывает на несколько типов героев, выделяемых уже традиционно: «мечтателя», «героя-идеолога» (начиная с «подпольного человека»). Исследование этих типов также проводится в двух аспектах: в контексте творчества Достоевского и в их связи с общелитературными тенденциями того времени, когда создавались произведения. Например, обращаясь к типу «мечтателя», Р.Г. Назиров отмечает, что появление в раннем творчестве писателя такого героя – «это и резкое сближение Достоевского с романтической традицией»¹⁶, и что «идейный замысел Достоевского при создании Мечтателя явно связан с темой романтического разочарования, с темой «лишних людей», однако специфическая форма характера Мечтателя в «Белых ночах» найдена Достоевским в сфере готического психологизма»¹⁷. Проследившая эволюцию типа мечтателя, Р.Г. Назиров, как и В.Г. Одинокоев, делает выводы о его особых отношениях с типом «подпольного человека» (как начального варианта «героя-идеолога»): «Подпольный человек – это «перевернутый тип романтика-мечтателя», цинически оплевывающего свои собственные романтические идеалы. Поэтому он сам в конце своей исповеди называет себя «антигерой». Его своеобразная философия отчаяния – это, если так можно выразиться, «циничный романтизм», перегоревший в горниле общеевропейского разочарования середины века <...>. *Подпольный человек – переродившийся мыслитель раннего Достоевского и первый герой-идеолог зрелого творчества писателя*»¹⁸.

В определении типа «героя-идеолога» Р.Г. Назиров опирается на работы М.М. Бахтина и подчеркивает связь этого типа с реалистическим направлением литературы (через тип «лишнего человека») и с романтизмом: «Для героя-идеолога характерно сходство с «лишними людьми» русской классической литературы, но у героев-идеологов мысль непосредственно

¹⁶ Там же, с. 40.

¹⁷ Там же, с. 42.

¹⁸ Там же, с. 64.

(или опосредованно, как у Ивана Карамазова) претворяется в дело. Определяющая черта героя зрелого Достоевского – интеллектуализм, «жизнь во власти идеи». <...> идея становится доминантой характера, идея неотделима от ее носителя, от личности»¹⁹; «герой-идеолог больших романов Достоевского в своей литературной генеалогии восходит не столько к романтическим мечтателям, магнетизерам и мстителям, сколько к шекспировскому Гамлету и гетевскому Фаусту <...>. В литературе романтизма особое место как предтечи героя-идеолога занимают бунтари, «прометиды» Байрона»²⁰.

Как можно заметить, Р.Г. Назиров расширяет контекст понимания типа героя-идеолога Достоевского через соотнесение с типами мировой литературы, учитывает опыт предшественников, развивает традиции, сложившиеся в достоевковедении. В чем-то исследователь дополняет концепции других литературоведов, в чем-то полемизирует с ними, предлагает оригинальное видение эволюции и взаимосвязи отдельных типов. Но все же основной принцип построения типологии остается прежним.

Однако если говорить об этом принципе, о типологизации как таковой, то придется констатировать, что само видение художественного мира под таким углом зрения изначально оказывается принципиально ущербным. Любая типология, в строгом смысле, предполагает жесткую схему; типология, которая стремится к предельной широте, глубине и адекватности детализации, неизбежно «размывает» границы типа. Но любая схема внеположна, точнее даже – противоположна художественному миру по своей сути: герои как бы «окаменевают» в строгих типологических рамках, им явно в них *тесно*. Нечто инородное, как бы навязанное художественному миру извне, так или иначе проглядывает в любой типологической схеме. Ведь основой для классификации всегда является выделение одной (реже –

¹⁹ Там же, с. 65.

²⁰ Там же, с. 66.

нескольких) характерной черты, общей у ряда героев, что и позволяет отнести их к одному типу. Поэтому каждая типология не только условна, но и имеет свои плюсы и минусы, которые определяются таким подходом. Чем меньше черт избирается для типизации, тем жестче рамки типа и, следовательно, яснее, четче, определеннее границы типа. Но одновременно такая типология утрачивает «гибкость», не может отразить ни сложности, ни многообразия характеров, ни, тем более, вариативности одного и того же характера в разных произведениях и на разных творческих этапах.

Таким образом, отнесенность героя к какому-либо одному типу не всегда может отразить всю сложность, многогранность характера, учесть «второстепенные» черты героя и связанные с ними мотивы. Например, однозначно отнести Раскольникова к одному типу – «гордого человека», – явно недостаточно; сам образ «шире» по своему содержанию, чем тип (так и должно быть, если речь идет о художественном произведении). Это понимает и В.Г. Одинокоев, подчеркивая генетическую связь образа Раскольникова с другими типами: «Герой «Преступления и наказания» изображен как историческая и социально-психологическая модификация «русского странника», «мечтателя», замахнувшегося на решение мировых проблем»²¹. Поэтому, например, типология В.Г. Одинокоева позволяет прежде всего проследить взаимосвязь основных типов героев в «диахроническом» аспекте, но не всегда может учесть одновременное сочетание черт разных типов в пределах одного художественного образа.

Очевидно, что столь высокая степень *откликаемости* художественного мира Достоевского на те или иные типологии свидетельствует о значительном объеме тем и проблем, попадавших в кругозор писателя, о широте и всеохватности его творческого наследия. Однако стремление к строгой систематизации художественного мира по отдельному

²¹ Одинокоев В.Г. Типология образов в художественной системе Ф.М. Достоевского. Новосибирск. 1981. С. 91.

классифицирующему принципу обнаруживает глубокую внеположность метода самому предмету исследования. Поэтому напряженный поиск адекватной типологии всегда будет сопровождаться «сопротивлением художественного материала», своего рода «обратным током поэтики», препятствующим упрощенной схематизации. Чем жестче рамки типа, тем сильнее ощущается «сопротивление», и наоборот. Отсюда попытки преодоления косности этой схематичности – обращение к «характерологиям», исследованию «сквозных мотивов» и проч.

Действительно, в определенном смысле более «жесткому» понятию тип можно противопоставить мотив, типологии героев – исследование мотивов, помогающих раскрыть своеобразие основных характеров в творчестве писателя, как, например, это сделала Р.Я. Клейман²².

Р.Я. Клейман опирается на определение мотива, данное в «Лермонтовской энциклопедии»: «...став актуальным аспектом современного литературоведческого анализа, термин «мотив» все более утрачивает свое прежнее содержание, относящееся к формальной структуре произведения: из области строгой поэтики он переходит в область изучения мировоззрения и психологии»²³. Такое понимание мотива закрепилось не только в «Лермонтовской энциклопедии», но и в учебнике по теории литературы В.Е. Хализева. В более широком значении, чем просто «второстепенные темы произведения» и тем более чем «выходящий из употребления термин, обозначающий минимальный компонент повествования, простейшую часть сюжета художественного произведения»²⁴, мотив рассматривается и другими современными литературоведами. Например, М.Б. Гаспаров определяет мотив как «основную единицу анализа», причем такого анализа, который «принципиально отказывается от

²² Клейман Р.Я. Сквозные мотивы творчества Достоевского в историко-культурной перспективе. Кишинев.1985.

²³ Там же, с. 9.

²⁴ Хализев В.Е. Теория литературы. М.1999. С. 226.

понятия фиксированных блоков структуры, имеющих объективно заданную функцию в построении текста»²⁵.

Р.Я. Клейман выделяет сквозные *мотивы* в творчестве Ф.М. Достоевского, такие как «мотив мироздания», «мотив шутовства» и «шутовской игры», и исследует их в историко-культурном контексте в соотношении мотивов с другими элементами художественной системы писателя. Особенно примечательной нам представляется та часть работы Р.Я. Клейман, которая посвящена мотивам шутовства и шутовской игры в творчестве Ф.М. Достоевского. Р.Я. Клейман пишет: «Немногочисленные статейные публикации посвящены главным образом характеру «добровольного шута», который отнюдь не исчерпывает мотива в целом, а является лишь одной из многих его составляющих. Выявление и анализ таких «составляющих» в их совокупности, в различных образных проявлениях и взаимосвязях – задача данной главы. Прежде всего обратимся к «добровольному шуту», который, как известно, проходит через все творчество Достоевского: сальный шут Фердыщенко и шут-тиран Опискин, шут-алкоголик Мармеладов и шут-сладостолобец Карамазов. Каждый из этих «комических мучеников» индивидуализирован, наделен особым характером. В шутах Достоевского при всем их разнообразии можно выделить общие типологические черты...»²⁶.

Сама Р.Я. Клейман отмечает, что, при всем разнообразии характеров, в перечисленных образах есть общие типологические черты, и все же она не выделяет отдельный тип «героя-шута», а рассматривает эту парадигму героев через выявление сквозного мотива.

Аналогично – на уровне характера – рассматривают проблему шутовства в творчестве Ф.М. Достоевского С.М. Нельс²⁷ и

²⁵ Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы XX века. М. 1994. С.301.

²⁶ Клейман Р.Я. Сквозные мотивы творчества Достоевского в историко-культурной перспективе. Кишинев.1985. С. 52.

²⁷ Нельс С. «Комический мученик»: К вопросу о значении образа приживальщика и шута в творчестве Достоевского // Русская литература. 1972. № 2. С. 125-133.

Н.Н. Дзюбинская²⁸.

Проблема типологии оставалась актуальной до самого конца XX века. Несмотря на богатую историю изучения, она требовала новых подходов и новых вариантов решений. Ничего удивительного в этом нет: хотелось так или иначе *упорядочивать* восприятие и понимание образной системы Достоевского. В самом интеллектуальном инстинкте типологизации заложен исследовательский поиск ответов на многие вопросы, причем касающиеся не только «внутренней» систематизации образной системы того или иного писателя, но и систематизации «внешней», компаративистски устанавливающей многочисленные связи и кристаллизующей, таким образом, ее внутреннюю структуру.

Это хорошо почувствовал и выразил Ю.М. Лотман: «Интерес к типологическому изучению литературы и искусства проявляется в последние годы все с большей настойчивостью. Здесь сказывается и успех типологических изучений в других науках, и собственная потребность строить исследовательские обобщения на более твердой методологической основе. Необходимость типологического подхода к материалу становится особенно очевидной при постановке таких исследовательских задач, как сравнительное изучение литератур, сопоставление искусства с нехудожественными формами духовной деятельности человека. Однако на самом деле потребность в типологических моделях возникает не только в этих случаях, но, например, и тогда, когда исследователь встает перед необходимостью объяснить современному читателю сущность хронологически или этнически отдаленной литературы, представив ее не в виде набора экзотических нелепостей, а как органическую, внутренне стройную, художественную и идейную структуру»²⁹.

С высказанными суждениями можно согласиться. Именно по

²⁸ Дзюбинская Н.Н. Шутовской «мезальянс» у Достоевского и Белого. Литературная учеба. 1980. № 14. С. 176-184.

²⁹ Лотман Ю. М. О русской литературе. СПб. 1997. 766 с.

указанным причинам типологический подход в широком смысле остается одним из наиболее продуктивных не только в исследовании творчества отдельных писателей и сопоставлении их художественных миров, но и в изучении литературы в ее многочисленных взаимосвязях с другими науками и видами искусств. Подтверждением тому являются многочисленные научные работы в русле типологического подхода, в том числе и в достоевсковедении, появившиеся в последние десятилетия: Абоскаловой В.В. «О «хищном» и «кротком» типе у Достоевского и Ремизова»³⁰; Баршта К.А. «О внутренней «почве» Ф.М. Достоевского. К проблеме типологии персонажей Достоевского»³¹; Бондаренко В.А. «Тип «делового человека» и проблема социальной вины в русской литературе 1840-1890-х гг»³²; Камельяновой Ф.Ф. «Романы Ф.М. Достоевского «Идиот» и Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго»»³³; Ким Юн Кюн «Типология двойников в творчестве Ф.М. Достоевского и повесть "Двойник" (1846-1866)»³⁴; Левашовой О.Г. «К проблеме типологии творчества Ф.М. Достоевского и В.М. Шукшина»³⁵; Ребель Г.М. «Герои и жанровые формы романов Тургенева и Достоевского (Типологические явления русской литературы XIX века)»³⁶; Савинкова С.В. «На пути к роману Достоевского: типология героя»³⁷; Склеинис Г.А. «Типология характеров в романе Ф.М. Достоевского «Братья

³⁰ Абоскалова В.В. О «хищном» и «кротком» типе у Достоевского и Ремизова // Достоевский и Сибирь: Тез. выступл. на Рос. чтениях, посв. 175-ти летию со дня рожд. Ф.М. Достоевского, 23-25 окт. 1996. Омск. 1997.

³¹ Баршт К.А. О внутренней «почве» Ф.М. Достоевского. К проблеме типологии персонажей Достоевского // Достоевский и современность. Материалы XXI Международных Старорусских чтений 2006 г. Великий Новгород. 2007. С. 22-35.

³² Бондаренко В.А. Тип «делового человека» и проблема социальной вины в русской литературе 1840-1890-х гг.: автореф. дисс. ...канд. филол. наук 10.01.01. Воронеж, 2012 г. 20 с.

³³ Камельянова Ф.Ф. Романы Ф.М. Достоевского «Идиот» и Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго»: типологическое сходство художественных систем: дисс. ...канд. филол. наук: 10.01.01. Бирск, 2011. 190 с.

³⁴ Ким Юн Кюн. Типология двойников в творчестве Ф.М. Достоевского и повесть "Двойник" (1846/1866): Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук: 10.01.01. М. 2003. 20 с.

³⁵ Левашова О.Г. К проблеме типологии творчества Ф.М. Достоевского и В.М. Шукшина // Провинциальная экзистенция: К 70-летию со дня рождения В.М. Шукшина: Тез. докл. V Всерос. науч. конф. 21-23 июля 1999 г. Барнаул, 1999. С. 142-145.

³⁶ Ребель Г. М. Герои и жанровые формы романов Тургенева и Достоевского (Типологические явления русской литературы XIX века): дисс. ... док. филол. наук: 10.01.01. Ижевск, 2007. 403 с.

³⁷ Савинков С. В. На пути к роману Достоевского: типология героя // Поэтика русской литературы. Сборник статей. М. 2009. С. 211-224.

Карамазовы» и в рассказах В.М. Гаршина 80-х г.»³⁸ и мн. др.

Вместе с тем, как уже сказано, наряду с очевидными плюсами типологии присущи и минусы. Принципиальным этапом преодоления типологических схем можно считать развитие в 90-е гг. XX века характерологических представлений о системе художественных образов Ф.М. Достоевского.

Первым, кто обозначил этот подход, был Г.К. Щенников. Детально проанализировав и критически обобщив опыт в разработке различных типологий героев в творчестве Ф.М. Достоевского, ученый предложил свою *характерологию*. По мнению исследователя, «в каждом романе Ф.М. Достоевского 60-70-х годов читатель сталкивается с антитезой теоретика-рационалиста, отвергающего устои прежних социальных верований (авторитеты церкви, государства и правительственных доктрин), и человека, беззаветно (и чаще всего бездумно) преданного вечным идеалам добра, верующего в рай небесный и земной: Раскольников и Соня, Ипполит Терентьев и Мышкин, Кириллов и Шатов, Версиков и Макар Долгорукий, Иван Карамазов и Алеша. Но дело не только в наличии подобных характеров у Достоевского. Дело в том, что вся его характерология тяготеет к двум полюсам, все персонажи (по крайней мере все идеологически значимые, т.е. абсолютное большинство) располагаются на оси между энтузиастской верой в идеал, в бога, в мировую гармонию и скептическим отношением ко всяким идеалам и ценностям, кроме лично выношенного убеждения или заменяющей его “системы фраз”»³⁹.

В основу предложенной характерологии, как мы можем видеть, Г.К. Щенниковым полагается критерий ценностной ориентации героя.

По этому же пути идет Т.А. Касаткина, предлагая свою характерологию Достоевского. Основой для «характерологии»

³⁸ Склеинис Г.А. Типология характеров в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» и в рассказах В.М. Гаршина 80-х г.: автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Москва, 1992. 17 с.

³⁹ Щенников Г.К. Достоевский и русский реализм. Свердловск. 1987. С. 70-71.

Т.А. Касаткиной служат *эмоционально-ценностные ориентации героев*, то есть «способ отношения человека к миру, глубинная основа его реакций на мир»⁴⁰. Исследователь выделяет следующие типы ценностных ориентаций: *эпика, драматизм, трагизм, юмор, героика, инвектива, романтика, сатира, сентиментальность, цинизм, ирония*.

Несомненно, предложенные характерологии помогают выделить в образе очень важный *аксиологический* компонент, определить идейное содержание образа и его роль в общей структуре романного целого. Однако даже при первом приближении этот принцип представляется слишком обобщенным, абстрагированным, он не учитывает «*движений*», ситуативных значений поведения (как действия, так и мысли) героя. Сам Г.К. Щенников, определяя «тип» в художественном мире Достоевского, делает следующее замечание: «Яркую типическую личность Достоевский осмыслял как «реальное лицо», т.е. живого человека, со всеми «почесываниями», но с задатками божественной природы, – в отличие от «узколицевого» социального типа, целиком сводимого к свойствам и функциям среды»⁴¹. К сожалению, все современные характерологии игнорируют эти самые «почесывания» (парадоксально, но и характерология, предложенная Г.К. Щенниковым, грешит тем же), сводя характер исключительно к ценностным ориентациям, прежде всего этическим.

Ограниченность каждого подхода при попытках классификации образной системы Достоевского определяется самими принципами направленности внимания: социально-психологическими, идеологическими, культурологическими и т.д.

К более подробному анализу основополагающих принципов предложенных типологий и характерологий мы обратимся в последующих

⁴⁰ Касаткина Т.А. Характерология Достоевского. М. 1996. С. 11.

⁴¹ Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь–справочник/ Сост. Г.К. Щенников, А.А. Алексеев; науч. ред. Г.К. Щенников. Челябинск. 1997. С. 48.

разделах диссертации. Но уже здесь закономерен вывод: несмотря на колоссальный опыт в разработке приемов и подходов к систематизации художественных образов в поэтике Ф.М. Достоевского, кажущуюся всестороннюю разработанность этой научной проблемы, за всю историю достоевсковедения так и не было предложено ее универсального решения.

По нашим предположениям, в науке назрела потребность следующего, качественно нового шага в осмыслении закономерностей, по которым зарождается, «выстраивается» и развивается образная система в произведениях Ф.М. Достоевского. Закономерности эти напрямую связаны с мировоззренческими и художественными установками писателя; с их реализацией в стиле, в сюжетно-фабульных особенностях каждого отдельного произведения; с ориентацией на художественный опыт предшественников (в первую очередь, Пушкина и Гоголя) и современников (Тургенева, Гончарова, Толстого). Таким образом, новый подход должен учитывать особенности поэтики творчества Достоевского в целом, с акцентированным вниманием к образам его персонажей.

Вместе с тем, предпринимаемый *новый* подход должен базироваться, по логике Ньютона, «на плечах гигантов», то есть учитывать – пусть и критически, но без огульного отрицания – накопленный опыт предшественников в рассмотрении предмета нашего исследования. Такой новый подход допускает возможность определить в качестве важной характеристики образной системы Достоевского *индивидологию* большинства персонажей. Эта характеристика, на наш взгляд, не отменяет, но корректирует и уточняет прежние – типологию и характерологию. Такова первая причина, по которой мы избираем именно новую форму слова (вместо, например, привычной «индивидуализации»). Новое понятие должно в некоторой степени «рифмоваться» с предыдущими, уже традиционными. Вторая причина выбора словоформы «индивидология» состоит в расхождении смыслового наполнения слов «индивидуальность» и

«индивид». Первое уместнее относить к *человеку* с присущими ему свойствами и качествами, тогда как второе носит более нейтральный и обобщенный характер и может быть отнесено к *герою* литературного произведения. Наконец, третья причина состоит в том, что в словоформе «индивидология», как и в традиционных (типология и характерология), существенное значение имеет корень «логос» (учение).

Введение новой характеристики образной системы – *индивидологии* – не предполагает никакого «революционного» пересмотра прежних научных представлений на эту тему, и на статус специализированной научной категории или литературоведческого понятия «индивидология» не претендует. Достаточно будет и того, чтобы в результате развернутых в дальнейшем аргументированных наблюдений и их осмысления обозначенная характеристика вошла в научный обиход и дала стимулы к дальнейшим исследованиям в том же направлении. Вместе с тем, предварительное *рабочее* определение мы считаем нужным сформулировать. Под *индивидологией* понимается характеристика образов Достоевского, которая подразумевает их восприятие по аналогии с человеческой индивидуальностью, то есть с учетом многообразных прежних классификационных интерпретаций (типы-характеры-мотивы), но с выходом за их специфические границы за счет внимания к неучтенным идеологическим и психологическим нюансам. Такое понимание в дальнейшем будет пополняться и конкретизироваться в ходе исследования.

Также не претендуют на литературоведческий статус, но предполагают уточнение смыслового содержания широко употребляемые нами понятия *стихийность* и *стихия*. Расширенное (переносное) значение «стихий» было указано еще в словаре В.В. Даля: «*Стихии*, составные части чего-либо, в прям. и иносказат. смысле. Стремления человека слагаются из разных

стихий, в числе которых сá мостьность занимает не последнее место».⁴² Также в переносном значении поясняет значение слова Д.Н. Ушаков: «Неорганизованная, ничем не регулируемая в социальной среде».⁴³ Употребление этого слова и его производных («стихийность», «стихийное») в переносных значениях вошло в широкий обиход как в поэзии, так и в литературной критике. Образовалась «стертая метафора», фигуральный характер которой уже не обязателен; понятия стали обиходными. Так, Ап. Григорьев называл Пушкина «заклинателем и властелином многообразных стихий», что было подхвачено и научно интерпретировано уже в наше время С.Г. Бочаровым.⁴⁴ Применительно к Достоевскому соответствующее понятие («Власть стихий») использовал И.А. Бродский.⁴⁵ Для нас знаковым и наиболее близким является выражение Г.К. Щенникова, которое он вынес в название одной из глав своей монографии о Достоевском – «Стихии русского духа – потенции человеческой натуры».⁴⁶

Ни в одном из приведенных примеров авторы не считают необходимым давать конкретные определения «стихий» (что лишний раз подтверждает обиходность словоупотребления). Тем не менее, опираясь на сформулированные В.В. Далем и Д.Н. Ушаковым значения, мы позволим себе соответствующие определения предложить. Итак, «стихии» – это некие начала в человеческой природе, не регулируемые общим строем характера (или образа). «Стихийное» в образе героя (либо в поворотах сюжета) – это неорганизованное и не регулируемое замыслом и концепцией образа (либо произведения) выражение его подспудного художественного потенциала, которое подчиняется авторской интуиции, сориентированной на

⁴² [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://slovar.cc/rus/dal/576950.html>

⁴³ [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://slovar.cc/rus/ushakov/456582.html>

⁴⁴ См. Бочаров С.Г. Из истории понимания Пушкина // Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы. М. 1999. – С. 227-260.

⁴⁵ Бродский И.А. Власть стихий. О Достоевском // Бродский И.А. Собр.соч. в 6 т. Т.5. – СПб: Пушкинский фонд, 2001. – С.115–116.

⁴⁶ Щенников Г.К. Роман Ф.М. Достоевского "Братья Карамазовы" как явление национального самосознания/ Г.К. Щенников. – Челябинск, 1996. – 190 с.

жизнеподобие. Во многом за счет «стихийности» происходит у Достоевского размывание границ «типов» и «характеров». В дальнейшем по ходу исследования мы найдем этому подтверждения и проиллюстрируем на примерах.

Представленный выше предварительный обзор истории вопроса позволяет определить необходимые параметры настоящего исследования на тему «Художественная индивидуология в поэтике Ф.М. Достоевского» следующим образом.

Актуальность темы и ее разработки в диссертации обусловлена главным образом «двусмысленным» положением, сложившимся к настоящему моменту в соответствующей отрасли науки, в достоевсковедении. Востребованными остаются два подхода к осмыслению образов великого писателя – типология и характерология. Последняя полемически противопоставляет себя первой, и вместе с тем оба методологических подхода используют принципиально разные, но неизменно фиксированные и во многом недостаточные принципы для классификации героев Ф.М. Достоевского. Во всех предлагаемых до сих пор вариантах допускается и зачастую сознательно признается редуцирование богатого художественного материала до определенных типов или характеров. Тем самым без учета остаются многообразные нюансы и «частности» бытования героев в художественной среде Достоевского, у которого, как известно, «нет ничего лишнего». Таким образом, назрела необходимость введения в обиход нового принципа интерпретации, который мог бы, как минимум, компенсировать узкие места предыдущих подходов, а как максимум, составить им альтернативу. Сам новый предлагаемый подход позиционируется нами как внимание к *индивидуологии*, выраженной в том или ином образе. Единого «жесткого» принципа классификации он не предусматривает, но будет сориентирован как на синтетичность различных (в том числе типологических и характерологических) признаков в героях

Достоевского, так и на *стихийность* выражения этих признаков.

Актуальность исследования дополнительно обусловлена необходимостью на новом этапе развития науки, с учетом достижений последних десятилетий, критически пересмотреть результаты исследований на избранную тему, начиная с начала XX столетия (В.В. Розанов, Ю.Н. Тынянов, В.Ф. Переверзев, Л.П. Гроссман, В.В. Виноградов и др.). Многие из этих результатов остаются недооцененными, тогда как могут послужить стимулами к дальнейшим продуктивным исследованиям.

Новизна диссертационного исследования сказывается, в первую очередь, в развитии методологии осмысления образной системы Ф.М. Достоевского. На базе критического анализа типологии и характерологии предлагается следующий этап – индивидуология. Во вторую (но не в последнюю) очередь, новизна обусловлена тем, что в аспекте индивидуологии фактически все наиболее значимые образы героев писателя получают существенно новую интерпретацию. Вместе с тем, многие герои Ф.М. Достоевского – прежде остававшиеся на периферии исследований – оказываются в диссертации в центре внимания, и анализ их бытования в художественной среде аргументированно свидетельствует в пользу предлагаемого нового подхода к восприятию и осмыслению образной системы писателя.

Цель работы – аналитически обосновать возможность и продуктивность индивидуологического подхода к восприятию образной системы Ф.М. Достоевского и апробировать его на широком художественном материале.

Задачи, определяемые целью работы:

1. Произвести аналитический обзор развития типологических представлений о художественной методологии и поэтике Ф.М. Достоевского.

2. На примере анализа представителей сквозных «типов», преимущественно «героя-идеолога», показать принципиальную и неизбежную недостаточность типологических характеристик.

3. Выявить возможность сочетания различных «типологических» ориентиров (двойничество–приживальщичество–юрродство) для адекватной интерпретации отдельных образов Ф.М. Достоевского.

4. Раскрыть признаки неупорядочно-стихийных выражений «типологических» ориентиров для характеристики героев (юрродство–шутство–идеологизм–приживальщичество).

5. Обосновать наличие в творчестве Ф.М. Достоевского «разнополярного» художественного мира на основе стихийных сочетаний различных типологических и характерологических свойств персонажей.

6. Исследовать выражение в образной системе Ф.М. Достоевского общемировых и национальных стихий (гамлетизм–донкихотство–хлестаковщина–обломовщина).

7. Проанализировать «сценарную полифонию» как самобытное явление в образной системе Ф.М. Достоевского и выявить на этой основе своеобразие драматургизма его поэтики.

8. Раскрыть и охарактеризовать «полифонию контекстов» в творчестве Ф.М. Достоевского – публицистических, эстетических, психологических, индивидуологических.

9. Выявить закономерности, по которым в произведениях Ф.М. Достоевского происходят изменения в художественном статусе героев, что является одним из наиболее ярких и наглядных выражений индивидуологии.

Объектом исследования выступает образная система произведений Ф.М. Достоевского во взаимосвязи с другими параметрами его поэтики (стиль, сюжетно-фабульные особенности и пр.).

Предмет диссертационного исследования – выражение в образной системе Ф.М. Достоевского индивидуологических тенденций и закономерностей, определяющих ее динамическую целостность и самобытность.

Материал исследования. Аналитическому рассмотрению в диссертации подлежат повести и романы Ф.М. Достоевского: «Село Степанчиково и его обитатели», «Записки из подполья», «Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы», «Подросток», «Братья Карамазовы». К анализу привлекается широкий корпус публицистических суждений писателя и черновых материалов к его произведениям. Исследование ведется с опорой на большой массив научных суждений предшественников, преимущественно по принципу их критического сопоставления и осмысления.

Методологическая основа исследования образована сочетанием историко-литературного, типологического, характерологического, сопоставительного и сравнительно-аналитического методов. В результате в диссертации вырабатывается и апробируется новый методологический подход – *индивидуологический*. Этому способствовала аналитическая опора на труды целого ряда исследователей XX и XXI столетий. Среди них: Л.П. Карсавин, В.В. Розанов, В.Ф. Переверзев, Б. Энгельгардт, Е.Г. Эткинд, Ю.Н. Тынянов, Л.П. Гроссман, А.В. Луначарский, С.А. Аскольдов, Е.М. Мелетинский, В.В. Виноградов, М.М. Бахтин, Л.В. Пумпянский, А.Л. Бем, Д.С. Лихачев, А.М. Панченко, С.Г. Бочаров, Г.Д. Гачев, Ю.М. Лотман, В.А. Туниманов, В.Г. Одинокоев, Г.С. Померанц, Р.Г. Назиров, Р.Я. Клейман, И.А. Битюгова, Т.И. Орнатская, Г.К. Щенников, Т.А. Касаткина, В.Е. Ветловская, А.П. Власкин.

Теоретическая и практическая значимость работы.

Исследование поэтики Ф.М. Достоевского в сопоставлении с художественным опытом его предшественников и современников вносит вклад в дальнейшее развитие истории русской литературы, ее разделов,

посвященных анализу классического прозаического наследия и теоретическим подходам изучения поэтики художественного текста; предложенная в диссертации методика анализа художественных произведений может быть перенесена на различные аспекты художественного мира Ф.М. Достоевского и других писателей и служить ориентиром при создании обобщающих работ подобного плана.

Материалы, полученные в ходе исследования, могут быть включены в соответствующие курсы истории отечественной литературы, анализа прозаического текста, дисциплин, связанных с непосредственным изучением поэтики отдельных периодов отечественной литературы, художественных миров писателей XIX века. Результаты исследования могут быть использованы при разработке специальных курсов и семинаров.

Положения, выносимые на защиту:

1. В методологии начала XX века наука в лице Ю. Тынянова, В. Переверзева, В. Виноградова, Л. Гроссмана и др. ученых унаследовала от критики предшествующего столетия (В. Белинский, Н. Добролюбов, А. Григорьев) не только интерес к своеобразию типологии Достоевского, но и внутреннюю противоречивость, которая сказывалась в интерпретации «типов». В прошлом критики то выделяли типы героев Достоевского, то утверждали их «нетипичность». Ученые XX века множили и усложняли классификации выявляемых у Достоевского типов (в сопоставлении с другими писателями) при отсутствии общих критериев. Предлагаемые типологические представления вступали в конкурентные соотношения (у каждого была своя «правда»). Таким образом, общий – типологический – подход к интерпретации образов Достоевского изначально содержал в себе ущербный принцип.

2. В. Переверзев и Л. Пумпянский отмечали стихийность выражения свойств героев (у персонажей Гоголя или Достоевского). Вслед за ними В. Выготский, Вл. Гиппиус, Е. Тарле, М. Бахтин противопоставляли «моно-»

и «полистихийные» образы у разных писателей (например, у Шекспира и Достоевского). Аналитический обзор общепризнанной галереи «героев-идеологов» у Достоевского убеждает в том, что кристаллизация соответствующего «типа» выражена в образе Ставрогина (в «Бесах»), а далее, вплоть до Ивана Карамазова, *идеологизм* приобретает свойства *стихии*, свободно сочетающейся с иными стихиями, размывая границы типа.

3. Целый ряд традиционно выделяемых «типов» (*идеолог, двойник, юродивый, приживальщик* и др.) обнаруживают свойства сопрягаться в одном образе героя, так что типологические границы между ними размываются как несущественные, и в разных сюжетных условиях в едином образе одно может подавлять другое и выходить на первый план, на уровень очевидности. Это позволяет считать *типологизм* в образной системе Достоевского лишь первым и приблизительным уровнем классификации героев.

4. В сюжетной динамике произведений Достоевского будто бы «типоопределяющие» признаки *двойничества, идеологизированности, юродства, шутовства, приживальщичества*, в силу своей способности сочетаться друг с другом и синтетично окрашивать отдельные образы, могут быть уподоблены психологическим (у Достоевского – художественным) *стихиям*. Анализ выявляет, что наиболее «многовалентной», т.е. активной в синтетическом отношении, оказывается у Достоевского на определенном творческом этапе стихия *приживальщичества* (при идеях, при капитале, при чем угодно другом).

5. Художественный мир Достоевского многомерен (и многостихиен), но эстетически устойчив. Обусловлено это динамичной синтетичностью различных взаимосочетаемых признаков и свойств в образах героев, которая вырабатывалась во многом в подготовительной работе писателя при создании произведений. При этом варьируются как характеры героев, так и фабульные линии. Тем самым подтверждается достоверность

«полифонической» теории М. Бахтина, которая включает в себя уже не только самосознания автора и героев, но и полифонию сюжетных возможностей на основе монологично развернутой фабулы.

6. По разному выражаемая синтетическая типологичность в различных образах Достоевского – когда один «тип» просматривается в другом, – с одной стороны, и стихийность этих выражений – с другой, могут быть расценены как полюса восприятия и возможной интерпретации образной системы в целом. Полистихийность натуры того или иного героя, т.е. способность откликаться на различные, иногда противоположные интенции типологических «силовых полей», – это питательная основа для индивидуализации героев Достоевского. В типе закосневают их личностные качества, но в самопроявлениях различных стихий эти качества возрождаются, потому что в подобных выражениях «плаваются» любые типы.

7. Пронизанный стихиями и типологически синтетичный художественный мир Достоевского откликается на самые различные литературные «сверхтипы» и стихии, как мировые, так и национальные. Во многом солидарный с концепцией Тургенева («Гамлет и Дон Кихот»), писатель во многих своих героях отражает черты этих мировых сверхтипов, иногда даже в синтетическом виде (Раскольников, Ставрогин, Мышкин, Дмитрий Карамазов, даже госпожа Хохлакова). Творчески воспринимает Достоевский и национальные стихии, открытые Гоголем и Гончаровым (хлестаковщина и обломовщина).

8. Давно отмеченный в науке *драматургизм* поэтики Достоевского (ориентация ее до известной степени на законы драматургии) связан с изучаемым нами явлением, поскольку, во-первых, демонстрирует еще одну *стихию* – театральность жизнетворчества и поведения большинства персонажей (многие из них «играют Гамлета»; или «идеолога», или «приживальщика», и пр.). Во-вторых, каждый из них привносит в общий сюжет и навязывает окружающим свой «сценарий», так что имеет смысл

говорить о «полифонии индивидуализированных контекстов» в романах Достоевского (и это дополнительное расширение значимости и масштабности концепции М. Бахтина). В-третьих, в полифонии контекстов в пределах единого романа на авторском уровне у Достоевского различимы стихии публицистичности и художественности в окраске отдельных образов, что дополнительно обеспечивает драматургизм.

9. Важна этико-эстетическая составляющая поэтики Достоевского (до сих пор в науке преимущественное внимание уделялось этической парадигме). Анализ эстетических предпочтений героев обнаруживает и здесь стихийные конфликты и закономерности. В пределах одного образа возможны парадоксальные сочетания разных эстетических ориентиров и динамичные переходы от одного к другому (например, «идеал Мадонны» и «идеал содомский»). Автор показывает возможность эстетического взаимовлияния героев, и при этом зачастую «последние становятся первыми». Это очевидно на примерах соотношений «Липутин – Ставрогин», «Федор Карамазов – старец Зосима», «Смердяков – Иван Карамазов» и ряда других.

10. Динамика художественного статуса героев имеет прямое отношение к творческой генеалогии образов (подготовительная работа писателя), но она же зависит и от работы творческого воображения в ходе написания романа, свободного от любых идеологем и даже от собственных первоначальных установок. Это также может быть интерпретировано как *стихия* воображения, раскрывающаяся в процессе творческой работы. Такая стихия содержит в себе неупорядоченные смыслы; питается она не столько сознательными задачами, сколько творческими инстинктами и «симпатическим сопереживанием» (М. Бахтин). Стихия эта сопрягает контекстуальные взаимосвязи. Именно она обеспечивает ту особенность поэтики, которая позволяет распознавать в ней *индивидуологию*.

Степень достоверности и апробация результатов исследования определяется опорой на широкую базу критических и научных источников (XIX-XXI веков), с критическим их осмыслением и выработкой собственной концепции; самостоятельной аналитической обработкой в свете диссертационной темы обширного исследуемого материала, как художественного (романы и ряд повестей Достоевского, произведения его предшественников и современников), так и внехудожественного (черновые материалы и заметки писателя). Достоверность результатов также подтверждается их успешным использованием в практической деятельности коллег и единомышленников.

По результатам исследования были сделаны доклады на следующих конференциях: VIII Ручьевские чтения (Магнитогорск, 2007 г.); «Язык, культура, менталитет: Проблемы изучения в иностранной аудитории» (V и VI Международные научно-практические конференции 2006, 2007, РПГУ им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург); «Достоевский и мировая культура» (Санкт-Петербург, 2008, 2011, 2012, 2015); «Достоевский и современность» (Старая Русса, 2000, 2008, 2009, 2011, 2012, 2013, 2015); «Настоящее и будущее русского языка и литературы в Корее» (Международная конференция 10 июня 2011 PUSAN NATIONAL UNIVERSITY); IV Международный симпозиум «Русская словесность в мировом культурном контексте» (Москва, 14-18 декабря 2012 г.). Диссертация обсуждалась на кафедре русской литературы Магнитогорского технического университета.

Содержание работы отражено в тридцати пяти публикациях (общим объемом 45,1 п.л.), в том числе в пятнадцати изданиях, рекомендованных ВАК Министерства образования и науки РФ, и монографии.

Структура диссертационного исследования. Диссертация состоит из введения, четырех глав, в составе которых выделяются тринадцать параграфов и четырнадцать подразделов, заключения, списка литературы (388 наименований). Общий объем диссертации составляет 521 страница.

Глава I.

Проблемы классификации образной системы Ф.М. Достоевского

§ 1. Научные интерпретации художественного метода

Ф.М. Достоевского

Научная проблема типологии-характерологии-индивидуологии шире, чем это может показаться на первый взгляд. С одной стороны, она касается развития представлений о самом предмете исследования (от социальной типологии и психологии – к поэтике, психопоэтике и психологии творчества), с другой – содержательным является отражение научной методологии в предмете исследования.

Присмотримся к фрагменту из романа «Идиот»: «– О, н-н-нет! Я не то хотел сказать, – протянул вдруг князь после некоторого молчания, – вы, мне кажется... никогда бы не были Остерманом...

Ипполит нахмурился.

– Впрочем, я ведь почему это так утверждаю, – вдруг подхватил князь, видимо желая поправиться, – потому что тогдашние люди (клянусь вам, меня это всегда поражало) совсем точно и не те люди были, как мы теперь, не то племя было, какое теперь в наш век, право, точно порода другая... Тогда люди были как-то об одной идее, а теперь нервнее, развитее, сенситивнее, как-то о двух, о трех идеях за раз... теперешний человек шире, – и, клянусь, это-то и мешает ему быть таким односоставным человеком, как в тех веках...» [т.8, 433]. На наш взгляд, здесь через интуиции героя автором выражено понимание самобытности собственного художественного метода.

Художественная методология имеет, как минимум, *индивидуальное* и *социо-культурное*, в данном случае, скорее даже *историко-литературное* преломление (борьба литературных течений, умонастроений, взглядов, актуальных для эпохи писателя, преемственность или антагонизм

литературных форм и пр.). Это преломление имеет диахроническую и синхроническую перспективы. Нарушение и разрушение канонов нормативной эстетики романтиками начала XIX в. (как они себя называли) было Достоевским углублено и продолжено. Но это отрицание отживших и отживающих форм прошлого имело и локальный историко-литературный масштаб (борьба с «нормативной эстетикой» «натуральной школы»).

Разумеется, предложенное деление весьма схематично и условно: индивидуальное всегда подчеркнет над-индивидуальное, но для того, чтобы выражение *индивидуального* имело не только спрос (или «социальный заказ»), но получило бы еще и глубокий культурный резонанс как в настоящем, так и в будущем, необходимо, чтобы оно по существу отвечало требованиям времени, было созвучно умонастроениям широких социальных слоев и отражало внутренние тенденции развития общества и литературы.

Поэтому принципиально важна сама история освоения творческого наследия Ф.М. Достоевского.

Как уже отмечалось, типологический подход в систематизации художественных образов Ф.М. Достоевского представляется неудовлетворительным по существу. Типология предполагает жесткую схему, любая систематизация, которая стремится к предельной широте, глубине и адекватности детализации, неизбежно «размывает» границы *типа* и перестает быть типологией как таковой. В частности, нами предпринималась даже попытка построения «динамичной типологии» художественного мира Достоевского в кандидатской диссертации в 2001 году. Р.Г. Назиров подверг справедливой критике предложенный подход за отсутствие научно необходимых жестких рамок классификации *типа* и выразил надежду, что в дальнейшем сам подход будет скорректирован и уточнен.

Предлагаемая концепция «художественной индивидуологии Достоевского» обусловлена поиском альтернативного (типологическому и

характерологическому) и более адекватного подхода к освоению творческого наследия писателя. Принципиальным отличием индивидуологии от прежних подходов в том, что она позволяет отказаться от классификаций. Индивидуология является по сути своей деклассификатором. Она обращается не к типам, а к стихиям во всем многообразии их противоречивого взаимодействия и к образам, по которым идут токи взаимодействия этих противоречивых стихий.

Здесь необходимо сделать важное замечание. Если ущербность *типологического* подхода в классификации образной системы Достоевского уже комментировалась нами, то кажется логичным требовать обстоятельности и при рассмотрении *характерологического* подхода, коль скоро предлагаемый *индивидуологический* подход претендует быть новаторским по отношению к двум вышеобозначенным. Но здесь возникает одно ключевое затруднение. Дело в том, что все три известные «характерологии Достоевского» – Г.К. Щенникова, А.А. Алексеева, Т.А. Касаткиной – не являются, на наш взгляд, «характерологиями» в строгом смысле слова (свое критическое отношение к ним мы постараемся пояснить в дальнейшем). А потому спорить, полемизировать, внимательно анализируя взгляды этих исследователей, мы считаем здесь делом малопродуктивным: их замечательные работы написаны на одну схожую и очень важную, но совершенно постороннюю для нас тему. Таким образом, критика полноценной «характерологии» героев Достоевского может состояться пока лишь чисто теоретически. Тем не менее, даже такой гипотетически возможный и вполне обоснованный подход нам представляется весьма проблематичным.

Г. К. Щенников, комментируя понятие «тип» в словаре-справочнике «Достоевский: Эстетика и поэтика», сделал очень важное замечание: «*Тип у Достоевского сочетает широту представительства с редким индивидуальным своеобразием, поскольку в нем чрезвычайно развито*

личностное начало. С. Аскольдов противопоставлял Достоевского в этом плане другим русским писателям: Гоголь и Лесков изображают *тип*, Островский и Л. Толстой – *характеры*, а Достоевский – *личности*»⁴⁷ (Выделено мной – Ф.М.).

При первом приближении может показаться, что высказывание Г.К. Щенникова содержит некий оксюморон – «редкое индивидуальное своеобразие типа». И слова С. Аскольдова как будто ярче иллюстрируют особенности художественного мира Достоевского, во многом это происходит благодаря использованию контрастного сравнения: дело именно не в *сочетании*, а в *противопоставлении*. Действительно, как-то не соотносится это *сочетание* с «поэтикой ярких контрастов» у Достоевского, как не соотносится личность Сони Мармеладовой с ее профессиональной деятельностью (на что обратил внимание еще Д.И. Писарев). Об этом универсальном качестве героев Достоевского рассуждает и Д.С. Лихачев: «Его герои (герои Достоевского – Ф. М.) – постоянно развивающиеся личности, в них нет законченности или стабильности. Их поступки всегда в той или иной мере неожиданны. Хотя эти поступки и связаны с сущностью их индивидуальности, *поведение их не подчиняется целиком их психологии, характерам или побуждениям*. В произведениях Достоевского всегда есть печать незаконченности, недоговоренности»⁴⁸.

Иными словами, так, по Г.К. Щенникову, предельно широко понимаемый *тип* у Достоевского – уже и не тип в полном смысле этого слова. Трудно признать Раскольникова *типичным* убийцей, Порфирия Петровича – *типичным* следователем, Свидригайлова – *типичным* циником (хотя подобную трактовку и предлагает Т.А. Касаткина). Мы коснулись героев переднего плана, но если обратить внимание на героев второго и третьего планов, то и здесь можно констатировать примерно то же самое: не

⁴⁷Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь–справочник. Челябинск. 1997. С.48.

⁴⁸ Лихачев Д.С. Достоевский в поисках реального и достоверного // Лихачев Д.С. Литература – Реальность – Литература. Л. 1981. С. 65.

только Лебезятникова и Лужина трудно отнести к банальными (=типичным) пошлякам, но даже и вовсе эпизодическую Дуклиду представить *типичной* проституткой. Она и производит столь своеобразное впечатление на Раскольникову именно потому, что явно «выходит из мерки», нарушая принятые в ее среде нормы поведения. Уже на примере одного только «Преступления и наказания» становится очевидным, что этот «типологический» уровень дезавуируется Достоевским повсеместно – его затмевает яркая творческая индивидуальность героев. Она сосредоточивается не только в образах главных действующих лиц, что вполне объяснимо логикой развития основного сюжета, но с не меньшей отчетливостью проступает, иногда принимая совсем уже гротескные формы, в образах персонажей второстепенных и даже «случайных».

Вышеупомянутое высказывание Д.С. Лихачева попадает в контекст очень важной дифференциации, предложенной им самим в другой работе: «В самом деле, наибольшее психологическое сопротивление свободе сюжета создают характеры и типы. Тип и характер наперед определяют линию поведения их носителей. Они как бы подсказывают сюжет и не позволяют ему уклониться в сторону. Эти типы и характеры есть и у Достоевского, но в них воплощены только второстепенные действующие лица»⁴⁹. Так, ориентация на «тип» и «характер», по мнению ученого, противоречит «базовым» творческим установкам писателя.

Именно в контексте этих размышлений Д.С. Лихачева замечание Г.К. Щенникова приобретает неожиданно новое, полновесное звучание, в нем открывается принципиально иной (как бы обратный) смысл и взгляд (ракурс), а именно: «редкое индивидуальное своеобразие второстепенных действующих лиц». К сожалению, сам Г.К. Щенников не пошел по пути выявления этого «своеобразия», но оставил нам эту мысль как бы в

⁴⁹ Лихачев Д.С. «Небрежение словом» у Достоевского // Лихачев Д.С. Литература – реальность – литература. Л. 1981. С. 95.

творческое наследство. Надеемся, что синтез этих идей двух выдающихся литературоведов осветит и нас своим присутствием, послужит своеобразной путеводной нитью для дальнейшего исследования. Ведь обращение к «индивидуальному своеобразию» второстепенных персонажей в рамках их типологической или характерологической соотнесенности обещает много новых и оригинальных открытий в освоении художественного наследия Достоевского.

Итак, вернемся к последнему замечанию Д.С. Лихачева. Утверждение ученого, что в «характерах» и «типах» у Достоевского воплощаются лишь второстепенные персонажи представляется вполне резонным и обоснованным. Но только на первый взгляд. При большем приближении это глубокое и тонкое наблюдение обнаруживает интересный парадокс. Дело в том, что художественное своеобразие этих второстепенных *характеров-типов*, по нашим наблюдениям, зачастую не только не уступает, но и превосходит своеобразие героев переднего плана: характеры «второстепенных» персонажей оказываются «богаче», «живее», пластичнее и разнообразнее характеров главных героев. И если логически проследить ход рассуждения Д.С. Лихачева, то получается, что именно они, как «второстепенные действующие лица», в которых воплощены «характеры и типы», создают «наибольшее психологическое сопротивление свободе сюжета».

Интересно, как с этим согласуется, например, такое признание самого Достоевского: «Избегнуть ту ошибку в «Идиоте» и в «Бесах», что второстепенные происшествия (многие) изображались в виде недосказанном, намёчном, романическом, тянулись через долгое пространство, в действии и сценах, но без малейших объяснений, в угадках и намеках, вместо того, чтобы *прямо объяснить истину*. (Курсив Ф.М. Достоевского – Ф.М.) Как второстепенные эпизоды, они не стоили такого капитального внимания читателя, и даже, напротив, тем самым затемнялась главная цель, а не

разъяснялась, именно потому, что читатель, сбивый на проселок, терял большую дорогу, путался вниманием. Стараться избегать, и второстепенностям отводить место незначительнее, совсем короче, а действие совокупить лишь около героя» [т.9, 412].

Получается, что эти «второстепенности» и сами немало увлекали писателя. Но в таком случае представляется весьма сомнительным, чтобы столь «увлекательные» индивидуально-своеобразные типы-характеры, вокруг которых разворачивается множество «второстепенных происшествий», как в «Идиоте» или «Бесах», «противостояли свободе сюжета». Скорее, наоборот – эту «свободу» они, в известной мере, «сюжету» и обеспечивали. Невольно вспоминается пушкинское признание: «Представь, какую штуку удрала со мной моя Татьяна! Она – замуж вышла! Этого я никак не ожидал от нее»⁵⁰.

Однако почему Достоевский столь болезненно реагирует на свою увлеченность этими «второстепенностями», мешающими раскрытию главной мысли? Вероятно, именно потому, что речь в его признании идет о «выходящих из мерки» *второстепенных персонажах* и действиях, сосредоточивающихся вокруг них. Эти второстепенные герои и связанные с ними сюжеты образуют самостоятельные «эпицентры» романа, угрожают нарушить композиционную стройность и цельность произведения, претендуя на более значимые роли. Как если бы Пушкина удивил своей непредсказуемостью какой-нибудь Зарецкий, вдруг вставший вровень с главными героями.

«Свобода сюжета» – это, скорее всего, то, что отрицает фабульное предначертание. Вместе эти понятия образуют своего рода диалектическую пару (если опираться на «формалистское» понимание *сюжета* и *фабулы*). Действительно, какое ограничивающее (предопределяющее) влияние на

⁵⁰ Разговоры Пушкина: Репринт. воспроизведение изд. 1929 г. / Собрали С. Гессен и Л. Модзалевский. М.1991. С. 138.

сюжет способны оказать, например, «вирши» капитана Лебядкина в «Бесах» или завиральные пассажи генерала Иволгина в «Идиоте»? Свободе, как мы знаем, может противостоять лишь некая закономерность, предначертанность. Но эту закономерность предполагает, скорее, фабула: именно она должна иметь заданную логику. И эта логика во многом определяется главной идеей произведения, логикой характера (если сюжет моноцентричен) или характеров (если в сюжете несколько центрообразующих героев). Но эта логика характеров и главная идея нарушаются у Достоевского бурной сюжетикой (интригами, скандалами, внезапными сценами, неожиданными сюжетными поворотами). Здесь находит отражение и сложный генезис романного творчества Достоевского в целом. В ПМ к романам все начинается с характеров, далее следует бурная, многоходовая сюжетика (или интрига, как ее часто называет сам Достоевский), наконец цементирующей основой фабулы (как бы оплавленного сюжета) часто выступает та или иная идеологема. Особенно примечательным в контексте нашего рассуждения является впечатление А.Л. Бема (в его полемике с А.С. Долининым) об особенностях художественной организации произведений Ф.М. Достоевского: «Не подлежит сомнению, что Достоевский в своем творчестве не только высвобождал путем объективизации свои внутренние конфликты, но связывал также творческие итоги с определенными идейными заданиями. Эта связь произведений Достоевского с его мирозерцанием так выпукла, что для большинства исследователей именно идейно-философская сторона произведений Достоевского покрывает собою все его творчество. Некоторые исследователи склонны думать, что самая завязь произведений его связана с той или иной идейной задачей. А.С. Долинин в статье «Исповедь Ставрогина» говорит, например: «Видится ясно такая последовательность в творческом замысле. Сначала идеи религиозно-метафизического, общественного или исторического порядка, рядом с ними герои, эти идеи воплощающие или их реализующие, а потом, уже к ним

приспосаблиясь, разворачивается сложный сюжет. Так строится произведение как бы в трех параллельных плоскостях, и далеко не всегда они в строгом соответствии; отсюда и те „внезапные идеи" и „эксцентрические события", о которых говорил еще Михайловский. Взаимоотношения идей между собою родственных или враждебных, группирующихся вокруг одной центральной, ее пополюющих или детализирующих, – определяет собою взаимоотношение между собою главных действующих лиц, тем самым и сюжетную тему, точнее говоря, порядок последовательности в размещении материала по частям и главам».

Мне представляется совершенно верным положение, что произведение Достоевского строится «как бы в трех параллельных плоскостях», но думаю, что далеко не всегда творческим стимулом у него являются идеи «религиозно-метафизического, общественного или исторического порядка». В отдельных случаях таким стимулом служит потребность самовыявления и самовысвобождения в творческом акте. Я совершенно согласен, что у Достоевского не всегда налицо полное соответствие трех параллельно развивающихся планов произведения. Особенно часто это несоответствие сказывается между бессознательно развиваемым ходом действия и обрисовкой характеров, обнаруживающих идеальную сущность основного героя всех произведений, самого их автора, и идейным обоснованием самого произведения»⁵¹.

Образы *главных героев* несут на себе отпечаток закономерностей идейного замысла, с ними связаны основные смысловые линии, идейное ядро произведения, тогда как на образах второстепенных персонажей «почиет благодать художественного воображения»⁵² (А.П. Власкин): здесь писатель в значительно меньшей степени связан фабульно-композиционными

⁵¹ Бем. А. Достоевский. Психоаналитические этюды // Бем А.Л. Исследования. Письма о литературе. М. 2001. С. 320-321.

⁵² См.: Власкин А.П. Живая вода воображения в образной системе произведений Ф.М. Достоевского // Достоевский и современность. Материалы XXVIII Международных Старорусских чтений 2013 г. Великий Новгород. 2014. С. 35-42.

обязательствами и способен дать волю своей фантазии. Таким образом, план второстепенных персонажей образует яркий, колоритный фон, который не только «подсвечивает» образы главных героев, но и художественно «оплодотворяет», «завершает» (М. Бахтин) последние. Этот план может иметь не только функционально-подчиненное, фабульное значение, но и приобретать самостоятельное, сюжетообразующее.

На эту своеобразную напряженность сюжетно-фабульных взаимоотношений в романе Достоевского обратил внимание и Р.Г. Назиров: «Сюжет «Идиота» отягощен остатками отвергнутых вариантов <...>. Отсюда такое огромное количество «нестреляющих ружей» <...> и брошенных на полдороге образов <...>. Лишь постепенно, по мере приближения к финалу, фабула как бы «очищается» от случайного, пробивается к свету, словно стройный молодой побег дерева»⁵³. (Можно заметить, что это рассуждение Р.Г. Назирова содержит и ряд оценочных характеристик, вполне созвучных писательским (см. приведенное выше высказывание самого Ф.М. Достоевского о характере повествования в «Идиоте» и «Бесах»), однако нам не близких.)

С этим согласуется еще один феномен художественного генезиса в произведениях Достоевского: прообразы главных героев многих произведений в подготовительных материалах зачастую «богаче» своих «чистовых» реализаций. Можно предположить, что характеры этих черновых художественных прототипов оказываются настолько сложными, противоречивыми и причудливо-своеобычными (например, Картузов, Идиот), что не могут быть воплощены в одном образе, реализованы в рамках одной романной судьбы. Натуры героев «слишком широки» – приходится «суживать». Не только логика характера, подсказанная «реалиями обыденной жизни», но и идейный замысел произведения противится такой

⁵³ Назиров Р.Г. О мифологии и литературе или Преодоление смерти. Статьи и исследования разных лет. – Уфа. 2010. С. 249

художественной сложности, столь «бесконечному» расширению характера – писатель инстинктивно или сознательно редуцирует эти сложные характеры до более простых, выводя носителей более сложных на периферию сюжетного пространства, иногда даже пространства других произведений. Таким образом, стихии художественного воображения противостоит логика идейного замысла, последняя стремится удержать эту стихию в русле основной сюжетной темы, в рамках единой фабулы.

Возвращаясь к проблемному тезису Д.С. Лихачева о «характерах» и «типах» Достоевского, нам бы хотелось отметить, что это высказывание вступает в определенные противоречия и с самим художественным генезисом романов писателя. История развития того или иного романного замысла, отраженная в подготовительных материалах к романам, дает нам достаточно оснований для подобного утверждения. Необходимо обратить пристальное внимание на то, как эти романы зарождались. По черновым записям Достоевского мы узнаем о принципиально важном *сюжетообразующем* (а не *фабульном* исключительно) значении *характеров* для романного творчества: «Есть возможность сделать эти лица во плоти, а не идеями только» [т.11, 196]. Подготовительные материалы к «Бесам» начинаются со слов: «*Все дело в характерах*» [т.11, 58], в черновиках к «Преступлению и наказанию» Достоевский составляет даже целый свод характеров [т.7, 155-165]. Они там даже пронумерованы для отчетности, как бы «инвентаризированы» и, надо признать, во многом редуцированы уже в каноническом тексте в угоду основной *фабуле* (или скрепляющей «идее романа» [т.7, 154-155]), вступающей в напряженные взаимоотношения со *свободой сюжета*. Еще одна запись, в черновиках к «Бесам», которая, на наш взгляд, приоткрывает дверь в творческую лабораторию автора романного пятикнижия: «Создать характеры. ... Короче. Но все от *формы*. Создать формы. Вполне определить характеры. Подсочинить сюжет» [т.11, 60]. Если Достоевский берется «подсочинить сюжет» только после

детальной обработки, выделки характеров, то о какой же «свободе сюжета» рассуждает Д.С. Лихачев? Можно предположить, что вначале Достоевским движет какой-то «фабульный инстинкт» – «создать», «определить характеры», а затем, поставив эти характеры в определенные положения, «подсочинить сюжет». Но «характеры» главных героев в процессе работы начинают непомерно расширяться (ср., например, Идиот, Картузов, Учитель и др.); их носители оказываются неспособными вписаться в ту или иную фабулу, что провоцирует своего рода «коллажную сюжетику» – большое количество разнообразных, противоречивых, а порой и взаимоисключающих вариантов (сюжетных ходов) явно превосходят возможности реалистического повествования.

В силу этого в черновиках возникает своего рода «сценарная полифония», связанная с образами главных героев. Такое привычное определение как «логика характера» просто перестает работать в силу избыточного житнетворчества персонажей; их «бьющая фонтаном» творческая индивидуальность нарушает не только типологические, но и характерологические пропорции. Писатель вынужденно редуцирует эти образы в угоду фабульной необходимости, иногда диссоциируя одного героя на нескольких, в результате чего в чистовых вариантах романов мы встречаем этих героев как бы «очищенными», «рафинированными» и упрощенными, но и отчасти хранящими память о своем художественном прошлом. Пуповина, связывающая их с прообразами, оказывается перерезанной не до конца – потенциал непредсказуемости, способности ко всякого рода «вдруг», в них все же достаточно сильно ощущается, он уходит в художественный «подтекст» образа.

Эти «угасающие звезды» как бы возрождаются на новом витке. Путь главных героев черновых вариантов повторяют многие спонтанно развивающиеся второстепенные персонажи (первоначально задуманные даже не как *характеры*, а скорее, как *типажи*) в чистовиках. Примечательно, что

эти герои находятся как бы на периферии основной фабулы. Их художественный генезис во многом напоминает первоначальные этапы зарождения и бурного развития черновых прототипов главных героев, развития «полистихийного», «полистилистического», «полисценарного» – метadiaлогического. Эти герои второго, а порой и третьего плана вступают в спонтанные и зачастую причудливые «диалоги» с частным и целым той или иной идеи, авторской мысли, ее воплощением, проявляют редчайшую универсальную поливалентность и полистихийность – не то, что «в одном месте тронешь – в другом отзовется», но даже шире – в художественной ткани романа на них как будто отзывается всё.

Именно это, на наш взгляд, объясняет недостаточность типологических и характерологических представлений о системе художественных образов Ф.М. Достоевского. Если *характер* у Достоевского – след «угасающей звезды», то *тип* всегда чреват возможностью рождения «сверхновой». «— Самовар кипел с восьмого часу, но... потух... как и всё в мире. И солнце, говорят, потухнет в свою очередь...» [т.10, 207], – замечает капитан Лебядкин в «Бесах». Смысл этой будто бы случайно оброненной сентенции капитана получает символическое преломление, проецируясь на судьбу самого героя: ведь он и сам – след «потухшей звезды», капитана Каргузова. В этом особенность генеалогии образов у Достоевского. А потому верно и обратное положение.

Аллегорически этот парадокс можно выразить следующим образом: если делить героев Достоевского на «разряды» (как это некогда предлагал делать Раскольников), то в отношении многих второстепенных персонажей можно констатировать, что они «норовят перескочить в другой разряд», во всяком случае таят в себе потенциальные возможности для такого перерождения – из «заскорузлого типа», минуя, порой, стадию характера, – в творческую «индивидуальность», в то время как главные герои, «перегорая» из яркой индивидуальности, как бы «остывают» и отливаются в *характер*

или даже *тип*.

Например, несмотря на то, что Версиров и Ставрогин чрезвычайно индивидуализированы, все же зачастую и они, рассуждая от первого лица, говорят во множественном числе: в этом смысле характерно «мы» Версирова. Т.е. говорят они о себе, причисляя себя к тому или иному *типу*. На эту особенность обратил внимание А.Л. Бем, анализируя образ Ставрогина: «Следует еще отметить, что уже с ранних записей Князь воспринимает себя как явление типичное для русской жизни и сознает ответственность, лежащую на нем, как на представителе известной группы русской интеллигенции. Эта мысль, очевидно, входила в замысел Достоевского уже с самого начала работы над романом. Он и позже будет повторять, что Ставрогины хотя и редко, но бывают в жизни, что это не исключение, а тип. «Я, говорит Князь в одной из записей, прежде судил нигилизм и был врагом его ожесточенным, а теперь вижу, что и всех виноватее и всех хуже мы, баре, оторванные от почвы, и потому мы, мы прежде всех переродиться должны; мы – главная гниль, на нас главное проклятие и из нас все произошло» [т. 11, 126]. Эта выписка имеет особенное значение для понимания места Ставрогина в плане общественно-политического романа-памфлета, каким были задуманы “Бесы”»⁵⁴.

К сожалению, «авангард» революционно-демократической критики XIX в. (а именно взгляд представителей этого направления на искусство, в силу определенных политических обстоятельств, актуализировался в отечественном литературоведении XX в.) интересовался, прежде всего, социально-психологическими *типами современности* («герои» как «люди»). Продолжатели этой традиции – Н.К. Михайловский, упрекавший Достоевского в «изображении аномалий» и В.Ф. Переверзев, считавший (и, возможно, не без оснований) принципиально неудачными попытки Достоевского изобразить *высший круг* общества, – своими наблюдениями во

⁵⁴ Бем А.Л. Эволюция образа Ставрогина // Бем А.Л. Исследования. Письма о литературе. М. 2001. С. 131.

многим повторяли и умножали этот опыт. Имплицируя принципы соцреализма искусству, они отказывали последнему в праве на иные смыслы и значения. Поэтому, например, символистское истолкование Бердяевым «барства» Ставрогина и Версилова представляется более освежающим: «Барство – метафизическое свойство Ставрогина, оно – ноуменально в нем. Его трагическая судьба связана с тем, что он – обреченный барин и аристократ. Барин и аристократ обаятелен, когда идет в демократию, но он ничего не может в ней сделать, он вообще не может быть полезен, не способен к "делу". Аристократизм всегда хочет творчества, а не "дела"»⁵⁵.

Между тем, несмотря на убедительность этих обобщений, *бесхарактерными* героев Достоевского признать никак нельзя. Как раз характеры, как нечто сложившееся и оформленное, выступают у Достоевского ближе к переднему плану повествования. Несмотря на огромный житнетворческий потенциал этих героев и высокую «амплитуду колебаний» в их духовных исканиях, последние оказываются вполне предсказуемыми, укладываются в возможные представления о романной судьбе этих «первостепенных» персонажей. Косвенным подтверждением нашей мысли может служить и высказывание Р.Г. Назирова о «жесткой предопределенности характеров, образующей их идеей в мире Достоевского»⁵⁶. Причем из контекста рассуждения однозначно понятно, что речь идет именно о «предопределенности характеров» *главных героев* – «идейно-значимых образах»⁵⁷.

Но именно отступление от «переднего края» фабульного повествования чревато непредсказуемостью, готовностью героев ко всякого рода «вдруг» и развитием «бурной сюжетики».

Этот вывод вступает в определенное противоречие с размышлениями

⁵⁵ Бердяев Н.А. Ставрогин // «Властитель дум»: Достоевский в русской критике конца XIX – начала XX века. СПб. 1997. С. 339.

⁵⁶ Назиров Р.Г. Достоевский и романтизм // Назиров Р.Г. О мифологии и литературе или Преодоление смерти. Статьи и исследования разных лет. Уфа. 2010. С. 261.

⁵⁷ Там же, с. 256 и 257.

Р.Г. Назирова о второстепенных персонажах, высказанными ученым в той же работе. Исследователь условно делит их на две группы и предлагает следующую классификацию: «Действительно, у Достоевского можно встретить образы совершенно отвлеченные, как бы лишенные всякой художественной «плоти»: таковы, например, идеальный Маврикий Николаевич в «Бесах» или отец Паисий в «Братьях Карамазовых». Нам трудно понять, для чего они понадобились Достоевскому, настолько эти образы остаются не оправданными сюжетно и идеологически: большую частью они или дублируют идею иного персонажа, или противостоят ей как чисто условные фигуры с "обратным знаком"»⁵⁸. Что касается этой первой части высказывания, то она как будто не вызывает возражений и даже провоцирует согласиться со второй. Действительно, в произведениях Достоевского встречаются образы, чью сюжетно-фабульную (чаще именно фабульную) обусловленность объяснить довольно затруднительно. Однако они, на наш взгляд, и знаменуют собой переход – их положение промежуточно, эти образы не получили самостоятельного оплотнения и развития, возможно, именно в силу своей идеологемности, но остались как бы «брошенные на полпути» (Бем) – к образам, о которых Р.Г. Назиров рассуждает далее: «В то же время у Достоевского встречаются яркие социальные типы, такие же, как в большей части реалистических романов, типы, в которых жизнь воплотилась без идеологических осложнений: таковы содержательница притона Бубнова в «Униженных и оскорбленных», пьяница Мармеладов в «Преступлении и наказании», капитан Лебядкин и Федька Каторжник в «Бесах», Ламберт в «Подростке», Федор Павлович Карамазов и Смердяков в «Братьях Карамазовых». Здесь преобладают второстепенные фигуры, но даже и те из них, которые играют в действии важную роль, сами все же не являются носителями идеи, трагическими мыслителями (лакей Смердяков – двойник Ивана Карамазова). Зато они наделены социальной

⁵⁸ Там же, с. 257.

характерностью и необычайной реалистической убедительностью: это реальные типы»⁵⁹. В соответствии с этим Р.Г. Назиров видит и саму архитектуру образной системы Достоевского: «Итак, мы видим, что центральные герои романов Достоевского обрамляются, с одной стороны, отвлеченными, условными фигурами – идеолограммами, а с другой – полнокровными социальными типами, лишенными, однако, собственной идеи и не участвующими в разрешении великой мысли.

Что касается героев-идеологов, то их мы только с очень большой натяжкой можем охарактеризовать как типичные образы»⁶⁰.

Именно эта часть высказывания вызывает наше несогласие. Нам представляется, что таких второстепенных персонажей, способных по ряду художественных параметров становиться вровень с главными героями, вступать с ними в равноправный диалог, а в иных случаях и определять-ограничивать их какой-нибудь меткой фразой, фигурой умолчания, выражать в афористической форме художественное целое какой-либо важной идеи или авторской мысли, едва ли можно встретить в «большей части реалистических романов». Исключение составляет, пожалуй, «Горе от ума» А.С. Грибоедова. И в этом смысле второстепенные герои Достоевского – участники большого диалога его романного творчества. Их поэтическая функциональность никак не может быть сведена к их социально-типологической репрезентативности. Зачастую социально-типологическое в них – лишь начальная творческая установка Ф.М. Достоевского, которая почти никогда не выдерживается. За маской социально-типологического в таких героях всегда проглядывает яркая творческая индивидуальность, которая может становиться тем ярче и контрастнее, чем примитивнее они были задуманы изначально. Об этом свидетельствуют образы многих спонтанно развивающихся персонажей, которые подаются вначале как рядовые представители того или иного

⁵⁹ Там же, с. 257-258.

⁶⁰ Там же, с. 258.

социального типа.

Отсюда некоторые выводы Р.Г. Назирова, как например: «Большинство персонажей Достоевского – это обычные социально-психологические типы. Но в равноправном диалоге с автором участвуют только герои-идеологи»⁶¹ или «... можно утверждать, что Достоевский изображал исключительные характеры в типичных ситуациях, создавая реалистические образы романых мыслителей и организуя их «самовыражающиеся» сознания в полифоническое целое. Реалистическое саморазвитие характеров отсутствует в мире Достоевского, характеры предопределены образующей их идеей...»⁶² – настораживают своей категоричностью. Нам они представляются поспешными, во всяком случае, требующими дополнительного уточнения и корректировки.

Парадоксально, но в этом смысле тема *художественной характерологии* в достоевсковедении так и осталась до конца не раскрытой, во всяком случае, не только самостоятельно не изученной, но даже не поставленной. Она никак не исчерпывается работами Т.А. Касаткиной, Г.К. Щенникова, А.А. Алексеева, в которых речь идет, скорее, не о *характерологии* как таковой, но о типологии *ценностных ориентаций* героев. В этих исследованиях, на наш взгляд, происходит сужение и даже подмена понятий: психологических и эстетических – аксиологическими, притом христианско-аксиологическими. Но характерология, в которой психологическая составляющая характера подменяется этической экспонентой, неизбежно уходит от своего предмета и, как следствие, игнорирует художественное своеобразие образа.

В подтверждение вышесказанного приведем фрагменты из

⁶¹ Назиров Р.Г. Равноправие автора и героя в творчестве Достоевского (к концепции полифонического романа) // Назиров Р.Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исслед. разных лет: Сб. ст. Уфа. 2005. С. 134.

⁶² Назиров Р.Г. Достоевский и романтизм // Назиров Р.Г. О мифологии и литературе или Преодоление смерти. Статьи и исследования разных лет. Уфа. 2010. С. 261.

рассуждений Г.К. Щенникова, где автор, резюмируя как свой собственный опыт, так и опыт предшественников, делает ряд выводов, касающихся «характерологии» Т.А. Касаткиной: «Характерологию Достоевского невозможно понять вне сопряжения исторических взглядов писателя с религиозно-метафизическими. Не случайно подлинное открытие его мира началось с трудов русских религиозных философов В. Розанова, Д. Мережковского, А. Волынского, С. Булгакова, Н. Бердяева, Н. Лосского, И. Ильина и др. Но, систематизируя его типы, важно идти от представлений самого писателя о направленности и этапах эволюции человечества, а не от канонических богословских схем. <...>

У Касаткиной систематика характеров выстроена как каноническая схема рядо-положения эмоционально-этических ориентаций по принципу все большего удаления от Бога <...>. При такой типологии Алексей Карамазов – не герой нового времени, а лишь представитель идеальной, ценностной ориентации – эпической, не свойственной культуре XIX века. На самом деле, у Достоевского Алексей и Зосима – не нормативные личности, взятые из другой эпохи, а личности нового времени, выразители «нового слова», сложившегося в недрах русского монастыря в XIX веке, свидетельство возможности и реальности «истинного христианина». <...>

Характерология Касаткиной с точки зрения традиционно богословской, по-видимому, выражает более «правильную», верную христианскому канону мысль о неисправимости рода человеческого, которую так отстаивал К.Н. Леонтьев в споре с Достоевским. Но такой просмотр людской истории сквозь «призму Достоевского» выглядит как искажение христианского гуманизма писателя, его веры в Преображение человечества»⁶³.

Мы не будем подробно останавливаться на отдельных тезисах этого вывода, хотя некоторые из них можно поставить под сомнение; не станем

⁶³ Щенников Г.К. «Целостность Достоевского». Екатеринбург. 2001. С. 140-141.

анализировать и содержание самих вышеобозначенных «характерологий», но лишь остановим наше внимание на методологическом базисе, фундаменте предложенных классификаций. Он представляется настолько зыбким, что слабые и уязвимые стороны подобных теоретических оснований доступны даже невооруженному взгляду. Осознавая всю значимость историософских представлений Достоевского для изучения его творческого наследия и даже признавая отчасти плодотворными попытки истолковать творчество писателя в контексте богословской догматики, трудно признать эти подходы достаточными для полноценной характерологии художественного мира писателя. Сам Достоевский никогда не скрывал своего отрицательного отношения к подобного рода «концептуализму». Например, в статье «Г-н – бов и вопрос об искусстве», автор романного пятикнижия, хоть и сдержанно, но предельно ясно высказывает свое мнение по данному вопросу: «Нельзя предписывать искусству целей и симпатий» [т.18, 102]. («Поэзия выше нравственности – или по крайней мере совсем иное дело. Господи Суси! какое дело поэту до добродетели и порока? разве их одна поэтическая сторона» (12, 229), – в еще более откровенной форме выражал свои мысли на эту тему светоч русской поэзии А.С. Пушкин⁶⁴.)

Можно заметить, что инвективы Г.К. Щенникова своему оппоненту касаются, скорее, формальной стороны методологии: чрезмерный ригоризм, даже «христианский фундаментализм» – отсюда и «каноническая схематичность» предложенной Т.А. Касаткиной «характерологии» – заслуживает, по мнению исследователя, справедливой критики. Основное разногласие в «характерологиях» Г.К. Щенникова и Т.А. Касаткиной состоит в противоположном видении исследователями векторов исторического развития человечества у Ф.М. Достоевского: «В книге Т.А. Касаткиной характерология Достоевского представлена в перевернутом виде. У Достоевского в наброске статьи «Социализм и христианство» развитие

⁶⁴ Пушкин А.С. Полное собр. соч. в 10 тт. Т. VII. М. 1958 гг. С. 550.

человечества направлено по вертикали снизу вверх – от земли к Богу. У Касаткиной история представлена как движение сверху вниз – от первобытного рая, изображенного в «Сне смешного человека» к фазису полной людской раздробленности и этической дезориентации – к иронии и цинизму; типология у ней завершается ориентациями Свидригайлова и Ставрогина. Наша схема характерологии, построенная на историософии наброска «Социализм и христианство», отражает диалектику мучительного пути возвращения человека к Богу и, главное, веру писателя в способность человечества «совершенно сознательно» возвратиться к гармонии с социумом («в массу») и универсумом»⁶⁵.

Что же касается основного принципа в «характерологии» Т.А. Касаткиной, то Г.К. Щенников не только не ставит его под сомнение, но по целому ряду позиций демонстрирует искреннее единодушие с исследовательницей: «Т.А. Касаткина не ссылается на предшественников по проблеме, по-видимому, потому, что ставит задачу более масштабную, чем классификация типов Достоевского: представить на материале его творчества эволюцию всей этической культуры человечества, осмысленной в системе эстетических понятий: эпики, драматизма; трагизма, юмора; героики, инвектики; романтики, сатиры; сентиментальности, цинизма, иронии. Тем не менее, в некоторых существенных моментах она повторяет то, что было замечено Б.М. Энгельгардтом и мной, а именно: характерология Достоевского тяготеет к стадийному разделению на три этапа, представляющие разные уровни связи человека с Целым; классификация эмоционально-ценностных ориентаций на основе ценности «Я» выявляет принципиальное разделение всех типов по антитезе «энтузиазм» – «ирония» (у нас энтузиазм – скептицизм); романтика является переходной ориентацией от основания ценностей “социум” к основанию ценностей “личность”»⁶⁶.

⁶⁵ Щенников Г.К. «Целостность Достоевского». Ек-бург. 2001. С. 141.

⁶⁶ Там же, с. 140.

Действительно, исследование Т.А. Касаткиной поражает почти космической широтой предложенных обобщений: представить «эволюцию всей этической культуры человечества» на языке эстетических категорий, да еще и на материале творчества одного, пусть и гениального писателя – задача нетривиальная. И уже само стремление ставить такие «задачи века» не может не вызывать уважения. О его реализации мы не беремся судить, укажем лишь на рецензию Марины Новиковой⁶⁷, содержащую обстоятельный критический разбор «Характерологии» Т.А. Касаткиной и на статью С.Г. Бочарова⁶⁸. Оставляя в стороне оценку культуртрегерских устремлений Т.А. Касаткиной, мы готовы признать за автором этой оригинальной концепции несомненные заслуги: смелость замысла, поразительная наблюдательность и тонкое филологическое чутье, которые исследовательница демонстрирует в своей книге, – все это не может не вызывать восхищения и уважения. Но, к сожалению, считать работу Т.А. Касаткиной *характерологией* (во всяком случае, в традиционном понимании этого слова), на наш взгляд, не представляется возможным. Дело в том, что сама по себе «типология эмоционально-ценностных ориентаций» (а именно этот основополагающий принцип декларируется исследовательницей с первых страниц работы) является явно недостаточным основанием для построения полноценной характерологии, т.к. игнорирует другие неотъемлемые ее элементы – психологический и, самое главное, *эстетический*. Этико-религиозный концептуализм, доходящий порой до схематизма, «спрямляет» сам подход, делает эстетическое любование практически невозможным, излишним. А между тем, *характер* как совокупность неотъемлемых черт *героя*, объясняющих особенности его поведения, сущность его реакций на мир, представляет собой «овнешествленный» образ в восприятии *другого*,

⁶⁷ Новикова М. Не только о Достоевском // Новый мир. 1997. № 7. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1997/7/bochar.html

⁶⁸ Бочаров С.Г. От имени Достоевского // С.Г. Бочаров. Сюжеты русской литературы. М. 1999. С. 574-585.

эстетического субъекта. Погруженность в *Я* объекта, сопереживание и идентификация в художественном акте объемлется эстетической реакцией: этически-волевой акт в отношении *другого* должен оформиться-оплодотвориться эстетическим завершением, любованием. Бахтин называл этот творческий акт *симпатическим сопереживанием*. Поэтому-то *характер* невозможен без характеристики с позиции эстетически деятельного *другого*. Случаи самохарактеристики лишь подтверждают эту мысль: здесь *другой* поселяется в *Я* и дает эстетическую оценку этическим переживаниям.

Наглядным примером такого *симпатического сопереживания* является осмеяние служанкой Настасьей Раскольниковой, жаждущего «сразу весь капитал» [т.6, 27]. Эта характеристика согрета лучами теплой иронии, как творческая активность «другого», она дается извне или снисходит как «милующая авторская благодать» (Бахтин). Примечательно, что эта оценка Настасьи вполне совпадает и с самохарактеристикой Раскольникова («эстетическая вошь», «Зевес» и т.д.), однако по отношению к себе самому герой не может найти того равновесия, той «авторитетной точки вненаходимости», что так необходимы для полноценного *эстетического завершения*. Отсюда столь свойственный самооценке ригоризм: голос героя как будто «ломается» и он срывается в сарказмы. То же проявление «авторской активности» можно заметить и в некоторых характеристиках Степана Трофимовича, выданных разным героям (например, «аттестат незрелости» Шатову – «недосиженный», «золотая середина, которая везде уживется... по-своему» – Липутину), князя Сокольского – Версикову («бабий пророк»), Федора Павловича своим сыновьям – Алеше и Ивану («не вылупились»), им же – Смердякову («казуист ты мой прекрасный»). Во всех перечисленных случаях активная объемлющая реакция *другого* не только учитывает эмоционально ценностные ориентации, состояние и проч. характеризуемого, но и стремится дальше, привносит «чужеродные» этому *Я* завершающие *эстетические* элементы. *Характер* не исчерпывается

«эмоционально-ценностными ориентациями». Понять и оценить *характер* героя или даже человека, опираясь лишь на его *эмоционально-ценностные ориентации*, представляется делом почти невозможным. В конце концов, последние могут быть сколь угодно схожими у носителей совершенно разных характеров, и обратно: близкие *характеры* могут обнаруживать противоположные *эмоционально-ценностные ориентации*. Все это настолько самоочевидно, что не нуждается в дальнейшей аргументации.

В этом смысле работа Т. А. Касаткиной не отвечает прагматическим ожиданиям. На наш взгляд, она представляет собой какой-то странный симбиоз характерологии, типологии и христианской аксиологии. Удивительно, но об этом не вполне корректно сформулированном названии собственной работы рассуждает и сама исследовательница: «Впрочем, слово “характер”, может быть, не совсем адекватно выражает новую сущность эстетических категорий, выявляющуюся с “культурологической” точки зрения. Речь пойдет о вещах, лежащих в самой основе мировоззрения, с одной стороны, характера, с другой. Ближе всего подходил бы к понятию, которое я стремлюсь выразить, термин “миросозерцание”. Но для того, чтобы показать ориентирующую сущность понятия, которое отражает тип отношения человека к миру, рассмотренный как способ его отношения к ценностям этого мира, лучше использовать термин “ценностная ориентация”. Понятие ценности, положенное в основу главного термина работы, определяется сходно с тем, как это было сделано Отто Вейнингером в его знаменитой работе “Пол и характер”: нечто, переводящее бытие из временного плана в план вечности, нечто, имеющее отношение к бессмертию. <...>

Надо заметить, что термин “эмоционально-ценностная ориентация” более точен, ибо вводит момент внелогического, эмоционального, чувственного отношения к миру и его ценностям и указывает на то, что перед нами более глубокий пласт личности, чем тот, который открывается, когда

мы говорим, например, о мировоззрении»⁶⁹.

Мы привыкли связывать *характер* человека с какими-то закрепившимися индивидуальными особенностями поведения (отсюда, вероятно, словосочетание *черты характера*, как нечто устоявшееся, схваченное в поведении, в реакциях человека на окружающий мир и самого себя), темпераментом, привычками, наконец. И надо сказать, что подобное бытовое понимание этого слова не расходится с его словарным значением: «1) Совокупность основных, наиболее устойчивых психических свойств человека, обнаруживающихся в его поведении. <...> 4) *Лит., иск.* Образ, содержащий типичные, обобщенные черты какой-либо группы людей; тип»⁷⁰. Психологический словарь также подтвердит степень нашей осведомленности: «Характер (от греч. *character* – черта, признак, примета, особенность) — индивидуальная, достаточно устойчивая система привычных способов поведения человека в определенных условиях»⁷¹.

Разумеется, такой «уход» от непосредственно характерологических разысканий чем-то мотивирован, и то, что он проявляется в *характерологиях*, авторы которых не занимались разработкой единой концепции, а иногда и шли *от обратного* в своих первоначальных тезисах, склоняет нас к мысли о том, что причина такой девиации, возможно, кроется в особенностях самой поэтики Достоевского. Подобная «характерологическая» аберрация, едва ли возможная по отношению к творчеству Л. Толстого, в отношении творчества Достоевского представляется более чем извинительной, хотя и заметно редуцирует сам *характер*, «вытягивая» его в вертикально-этической плоскости. Именно плоскости, т. к. несмотря на всю глубину предложенных характерологических обобщений, им, на наш взгляд, не хватает главного — «художественного объема». Художественное своеобразие и

⁶⁹ Касаткина Т.А. Характерология Достоевского. М.1996. С. 8.

⁷⁰ Словарь рус. яз. АН СССР. В 4 т. – Т. 4. – М.: Гос. изд-во иностр. и национ. словарей, 1961. С. 812

⁷¹ Большой психологический словарь / сост. и общ. ред. Б.Г. Мещеряков, В.П. Зинченко. Т. 4. СПб.; М. 2004. 672 с.

индивидуальность образа зачастую игнорируются, и на первый план выступает этическая экспонента. Все это в очередной раз возвращает нас к «проблемному» тезису Бахтина о характере взаимоотношений *автора* и *героя* в художественном мире Достоевского, правда, здесь уже на иной, «литературоведческой орбите».

Поэтика Достоевского выводит проблему соотношения *типического* и *индивидуального* на качественно новый уровень. В художественном мире Достоевского искривляются не только привычные типологические, но и характерологические представления. И в данном контексте поэтика образов Достоевского актуализирует его творческие установки и интуиции. Для писателя, прозревающего истинную сущность «неустановившегося», «одержимого тоской по текущему», характер, а тем более тип – есть уже нечто сложившееся, сформировавшееся, оплотнившееся, а потому как бы оплывшее и закосневшее. В свое время на это обратил внимание В.В. Розанов в статье «Легенда о Великом инквизиторе», определяя своеобразие художественной методологии Достоевского: «Полный ожиданий или сожалений, он (Достоевский – Ф.М.) вечно обращен был к будущему или давно прошедшему, но никогда к настоящему»⁷². Примечательно, что этот вывод Розанова входит в некоторое противоречие с впечатлениями Энгельгардта, о «злободневности» поэзии Достоевского. Объяснить это можно тем, что для Розанова его размышления составляют свободный «сюжет», тогда как для Энгельгардта важнее интеллектуальная «фабула», подчиненная логике его концепции.

Герои Достоевского, как мы уже отметили, не только не укладываются в тот или иной *характер* или *тип*, но даже неспособны реализоваться в рамках одной романной судьбы, – отсюда, быть может, многообразные вариации возможных реализаций героя в разных романах Достоевского и актуальность тенденции в достоевковедении рассматривать произведения

⁷² Там же, с. 35.

писателя как единый текст.

Прежде чем предложить и развернуть новый взгляд на своеобразие поэтики Достоевского, необходимо сделать «два-три шага назад», чтобы вооружиться богатым опытом предшественников, критиков и ученых начала и середины XX столетия. По нашему убеждению, этот опыт далеко не в полной мере востребован современной наукой, в том числе в аспекте тематики данного диссертационного исследования.

§ 2. Свообразие художественной методологии Ф.М. Достоевского

§ 2.1. У истоков освоения художественной методологии:

от Гоголя к Достоевскому

Впечатление «ущербности» типологического подхода во многом обусловлено некоторыми характерными особенностями поэтики Ф.М. Достоевского. Как уже отмечено во Введении, первые отзывы критиков XIX в. впоследствии откликаются и в наблюдениях литературоведов XX в.

В своей работе «Поэтика Достоевского» Л. Гроссман пишет: «...он (Достоевский – Ф.М.) широко применил в своем романе обычный в авантюрной литературе прием сближения контрастов – сопоставление духовных козлиц и агнцев, праведников и грешников, злодеев и героев. Это привело его к склонности изображать, по примеру старинных романистов, типы исключительных героев. В каждом его романе чувствуется это вечное тяготение его к изображению необыкновенных натур. <...> При всей своей психологической сложности герои Достоевского отличаются чертами резкой прямолинейности. Раскольников, Федор Карамазов, Рогожин, Верховенский сын – все они носители одной идеи или страсти, все в большей или меньшей степени маниаки и однодумцы.

Ни у Толстого, ни у Тургенева, ни у Гончарова, ни у Чехова мы не находим этой странной маниакальности героев Достоевского. Мягкие,

матовые, расплывчатые оттенки в сумеречном душевном мире русских Гамлетов, этих мягкосердечных и мягкотелых Лаврецких, Обломовых, Безуховых – все полутона их нерешительных, колеблющихся, изменчивых раздумий и поступков – представляют полную противоположность фаталистическим порывам одержимых героев Достоевского»⁷³.

Схожими впечатлениями о поэтике Достоевского делился с Л.Я. Гинзбург Ю.Н. Тынянов: «Достоевский работал психологической антитезой, двумя крайними точками. Если бретера Ставрогина бьют по лицу, то бретер прячет руки за спину, если Дмитрий Карамазов потенциальный преступник, то святой старец кланяется ему в ноги. Если человек идиот, то он умнее всех. Тынянов говорил о назойливости толстовских «уличений» в «Войне и мире». Но толстовский парадокс (я понимаю сейчас парадокс как «прием» изображения) никогда не шел по линии обязательного выворачивания наизнанку»⁷⁴.

Действительно, таких героев, таких «маниакальных» характеров, типов, а также катастрофических сюжетных коллизий мы не встречаем в произведениях Гончарова, Толстого и Тургенева (примечательно, однако, что среди упомянутых Гроссманом писателей нет Н.В. Гоголя). Но это еще не повод обвинять Достоевского в увлечении «авантюжными приемами сближения контрастов». Как ни парадоксально, но многие «контрасты» сглаживаются в читательском восприятии. Сочувствуя и сопереживая Раскольникову и Соне, мы забываем, что перед нами убийца и блудница, наше сознание как будто игнорирует эти факты. На наш взгляд, в этих «авантюрных приемах» отражается скрытая связь художественной методологии писателя с самой природой его художественного творчества. И эта связь глубоко органична: именно она сглаживает пресловутые «контрасты».

⁷³ Гроссман Л.П. Поэтика Достоевского. Гос. акад. худ. наук. М. 1925. С. 59-60.

⁷⁴ Гинзбург Л. Записные книжки. Воспоминания. Эссе /Л. Гинзбург. СПб. 2002. С. 30. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://uni-persona.srcc.msu.ru/site/authors/ginzburg/1.htm>

Предметом изображения Достоевского являются, скорее, не «типы исключительных героев» (это определение уже содержит определенный оксюморон), но, напротив, *исключительное* в типичном, совершенно обыденном. Сам Достоевский замечает буквально следующее: «Наполнять романы *одними типами* или даже просто, для интереса, людьми странными и небывалыми было бы неправдоподобно, да, пожалуй, и *неинтересно*. По-нашему, писателю надо стараться отыскивать интересные и поучительные *оттенки* даже и между ординарностями; <...> ординарность, которая ни за что не хочет остаться тем, что она есть, и во что бы то ни стало хочет стать оригинальной и самостоятельной» [т.8, 384]. Поэтому деление героев Достоевского на «маньяков» и «однодумов» существенно упрощает художественный мир писателя, редуцируя особую природу его творчества до художественной методологии, а подчас и банального литературного приема.

В «Дневнике писателя 1873 г.» Достоевский подверг острой критике мастеровых цеховиков «натуральной школы», так называемых «писателей-типичников»: «Современный "писатель-художник", дающий типы и отмежевывающий себе какую-нибудь в литературе специальность (ну, выставлять купцов, мужиков и проч.), обыкновенно ходит всю жизнь с карандашом и с тетрадкой, подслушивает и записывает характерные словечки; кончает тем, что наберет несколько сот номеров характерных словечек. <...> И большею частию работа вывескная, малярная. Между тем "художник" считает себя под конец за Рафаэля; и не разуверишь его! Записывать словечки хорошо и полезно и без этого нельзя обойтись; но нельзя же и употреблять их совсем механически. <...> Драгоценное правило, что высказанное слово серебряное, а невысказанное – золотое, давным-давно уже не в привычках наших художников» [т. 21, 88].

Комментируя особенности художественного метода Ф.М. Достоевского, Д.С. Лихачев отмечал: «Действительность Достоевского не похожа на ту сглаженную действительность, которую изображают

писатели, ищущие «средних» величин, общего и распространенного. Достоевский свысока смотрит на писателей-«типичников», как он их называет, – писателей, записывающих характерное, живописующих среду (слово ненавистное для Достоевского), классы и разряды людей и забывающих об индивидуальном. <...> Действительность своевольна, не всегда может быть точно объяснена, полна частностями и мелочами, – «типичное» же выдуманно, по его мнению, бедным воображением писателя, не замечающего неповторимости факта, его абсолютной единичности. Но именно индивидуальные, случайные, а не среднесглаженные явления могут выражать «идею», скрытую в действительности. Единичность возможна, и тогда она выразительна. <...> Реальность не может быть схвачена с одной точки зрения. Она нуждается в круговом обзоре. На нее нужны разные точки зрения. Нужны мнения многих. <...>. Чем различнее точки зрения, тем вернее приближение к действительности. Относительность есть форма приближения к абсолютному. Движение – форма, в которой пребывает вечное. Реальное обладает независимым существованием на перекрестке различных на него точек зрения»⁷⁵.

Что касается упомянутого Л.П. Гроссманом нарочитого «сопоставления духовных козлиц и агнцев, праведников и грешников, злодеев и героев» в произведениях Достоевского, то подобное впечатление о поэтике Достоевского вызывает, по меньшей мере, недоумение. Думается, здесь какая-то неточность определения; скорее, можно говорить о непреднамеренной художественно организованной «гротескной переакцентуации» душевного мира героев Достоевского. Тем не менее, основная часть замечаний Гроссмана о художественной методологии Достоевского тем более ценна и продуктивна, что во многом перекликается с рассуждениями самого писателя. Например, Гроссман отмечает стремление

⁷⁵ Лихачев Д.С. Достоевский в поисках реального и достоверного // Лихачев Д.С. Литература – реальность – литература. Л. 1981. С. 262-265.

Достоевского «внести исключительность в самую гущу повседневности».

И вот что об этом пишет сам Ф.М. Достоевский: «У меня свой особенный взгляд на действительность (в искусстве), и то, что большинство называет почти фантастическим и исключительным, то для меня иногда составляет самую сущность действительного. Обыденность явлений и казенный взгляд на них, по-моему, не есть еще реализм, а даже напротив» [т.29(I), 19].

Обращение Л.П. Гроссмана и Ю. Тынянова к творчеству Достоевского уже значительно отличается от критических подходов XIX века. Само достоевскоеведение выходит на принципиально иной уровень изучения творчества писателя – уровень поэтики. Это уже взгляд на *целое* творчества Достоевского. Среди целого ряда замечательных работ тех лет (20-е гг. XX в), посвященных поэтике Достоевского, исследование Гроссмана выделяется стремлением вписать творчество Достоевского в широкий контекст западноевропейской литературы, подчеркнуть самобытность творческого стиля, выявить становление этой самобытности. Л.П. Гроссмана интересует, прежде всего, генезис творческого метода Достоевского.

Вместе с тем, в приведенных отзывах о поэтике Достоевского различимы и слегка пренебрежительные интонации: как будто исследователи до конца разгадали загадку творчества писателя, «разоблачив» «игровой прием» «сближения контрастов». К сожалению, некая предвзятость в отношении к Достоевскому сказывалась и в подходах к исследованию его творчества, что иногда вело к досадным промахам и недоразумениям. К последним мы относим тот факт, что, распознав и уловив важные «противотоки» поэтик Гоголя и Достоевского, исследователи не стремились связать свои противоречивые впечатления в единую систему и часто оказывались заложниками односторонне выявляемого антагонизма. Возможно, не последнюю роль в этом сыграла и «междоусобица» научных школ.

Характерный пример можно видеть в следующем. В.В. Виноградов в рецензии на книгу Ю.Н. Тынянова «Достоевский и Гоголь (К теории пародии)», определяя вектор научной мысли в исследованиях тех лет, писал: «Гоголь и Достоевский большинству историков литературы, которые руководились преданием, рисовались связанными узами тесного литературного родства – отца к сыну. <...> Переверзев в своих книгах «Творчество Гоголя» и «Творчество Достоевского» эту традиционную точку зрения развил до абсурда, и «Записками сумасшедшего» оказались почти все сочинения Достоевского. Поэтому вполне естественно было появление антитезиса: вслед за Страховым В.В. Розанов заговорил о борьбе Достоевского с Гоголем. Развитием и обоснованием этой мысли является брошюра Ю.Н. Тынянова «Гоголь и Достоевский. (К теории пародии)».

Содержание книжки Ю.Н. Тынянова распадается на две части, причем вторая («Фома Опискин и «Переписка с друзьями») должна служить «иллюстрационным материалом» к общим построениям первой. Архитектоника первой главы («Стилизация – пародия») беспорядочна. Вслед за определением литературной преемственности как «разрушения старого целого и новой стройки старых элементов» Ю.Н. Тынянов бегло касается вопроса о сходстве с произведениями Гоголя первых вещей Достоевского, в которых он склонен видеть стилизацию, игру «гоголевским стилем», но не «подражание» Гоголю. От стилизации к пародии – один шаг, потому что и там, и здесь «за планом произведения стоит другой план, стилизуемый или пародируемый». Естествен и легок для Достоевского переход от стилизации к пародии на сочинения Гоголя, потому что «была с самого начала черта у Гоголя, которая вызывала на борьбу Достоевского, тем более что черта эта была для него крайне важна; это – «характеры», «типы» Гоголя».

«Характеры», «типы» Гоголя – это маски, резко определенные, не испытывающие никаких «переломов» или «развитий». <...>

С этими «типами» Гоголя, превратившимися в маски, вступает в

борьбу Достоевский. Ему казалось «неправдоподобным, да, пожалуй, и неинтересным наполнять романы одними типами». «Писателю надо стараться отыскивать интересные и поучительные оттенки даже и между ординарностями...» По мнению Ю.Н. Тынянова, Достоевский создавал эти «оттенки», широко применяя контрасты. «Характеры Достоевского контрастны прежде всего». Контрасты обнаруживаются в речах действующих лиц, в художественной организации отношений между сюжетом и характерами («Преступление и наказание») и объясняют применение эпистолярной формы, свойства которой Достоевский перенес в контрастный распорядок глав и диалогов своих романов»⁷⁶.

Фактически, В.В. Виноградовым представлена квинтэссенция выявленного Ю.Н. Тыняновым противоречия в изображении характеров Гоголем и Достоевским. Однако, насколько убедительно-иллюстративным и глубоким представляется это исследование в анализе языковых средств Гоголя и Достоевского, теории пародии и, собственно, в доказательстве тезиса о пародировании Достоевским Гоголя в «Селе Степанчикове» (во второй главе), – настолько же слабой и «фрагментарной» видится та его часть, в которой художественное своеобразие *характеров* Достоевского выводится из борьбы с *характерами-типами* Гоголя. Это констатирует и сам В.В. Виноградов. Действительно, дело не только в «контрастных оттенках», ведь не менее контрастны характеры у самого Гоголя: Ноздрев, Плюшкин, Манилов, Коробочка... Казалось бы, что может быть контрастнее? И если, по утверждению исследователя, именно характеры Достоевского контрастны, то стоит задуматься, какова природа этой контрастности. На эти вопросы книга Тынянова, к сожалению, ответов не дает.

Тем не менее, Тынянов выделил очень важную для нас

⁷⁶ Виноградов В.В. Гоголь и Достоевский // Виноградов В.В. Поэтика русской литературы. М. 1976. С. 460.

«сюжетообразующую» функцию «индивидуологического» компонента в характерологии Достоевского: «В "Преступлении и наказании" контраст между сюжетом и характерами уже художественно организован: в рамки уголовного сюжета подставлены контрастирующие с ним характеры – убийца, проститутка, следователь в сюжетной схеме подменены революционером, святой, мудрецом. В "Идиоте" сюжет разворачивается контрастно, совпадая с контрастным обнаружением характеров; высшая точка сюжетного напряжения есть вместе и высшее обнаружение характеров.

Но любопытно, что, явно отмежевываясь от "типов" Гоголя, Достоевский пользуется его словесными и вещными масками <...>.

Наружности Свидригайлова, Ставрогина, Ламберта – подчеркнутые маски. Быть может, здесь еще один контраст: словесная *маска*, покрывающая контрастный *характер*»⁷⁷.

Но ближе всего к выявлению особенностей характерологии Достоевского, на наш взгляд, подошел все-таки В.Ф. Переверзев. И как это ни странно – не в «Творчестве Достоевского», а в «Творчестве Гоголя»⁷⁸. Анализируя особенности характерологии Гоголя, исследователь сделал целый ряд ценных замечаний, которые по какой-то причине, не получили должного развития в «Творчестве Достоевского».

Начнем с того, что социально-психологический ракурс исследования в «Творчестве Достоевского» позволил В.Ф. Переверзеву обнажить некоторые очень существенные психологические приемы писателя, выявить их глубокую социальную подоплеку, но оказался явно недостаточным именно в силу своей специфической узости для выявления более сложных поэтических структур. Как однажды проницательно заметил А.С. Бушмин: «Сложные влияния неуловимы в простейших формах, и чем они сложнее, тем

⁷⁷ Тынянов Ю.Н. Достоевский и Гоголь (К теории пародии) // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М. 1977. С. 198-226. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://az.lib.ru/t/tytnjanow_j_n/text_01015.shtml

⁷⁸ Переверзев В.Ф. Гоголь. Достоевский. Исследования. М. 1982. 511 с.

бесплодные поиски, идущие в этом направлении»⁷⁹. Поэтому попытки связать творчество двух великих писателей (В.Ф. Переверзев занимал противоположную Ю.Н. Тынянову и В.В. Виноградову позицию, настаивая на преемственности Достоевского по отношению к Гоголю) не всегда удачны, встречаются и откровенные натяжки. Типология героев Достоевского в работе В.Ф. Переверзева представляется сбалансированной, но, одновременно, весьма упрощенной схемой, смысл которой мы изложили в предыдущем параграфе. К сожалению, общего впечатления не улучшают и отдельные пронизательные замечания, которых, к чести автора, очень много: например, о полифункциональности комического элемента в художественном мире Достоевского и Гоголя, характерных приметах поэтики Достоевского, особенностях композиции, стилевом новаторстве, природе раздвоенности героев Достоевского и мн., мн. др. Несмотря на тот факт, что работа В.Ф. Переверзева, по мнению Ю.Н. Тынянова и В.В. Виноградова, представляется слабой в концептуальном отношении, в своих частных замечаниях она не теряет актуальности и по сей день, в некоторых моментах предвосхищая, например, гендерные исследования в литературоведении последних лет.

Итак, приведем несколько замечаний В.Ф. Переверзева в работе «Творчество Гоголя», имеющих, на наш взгляд, концептуальное значение для определения художественного своеобразия поэтики Достоевского.

Первое касается взаимосвязи композиции и характерологии и поясняет логику «децентрализации» художественного мира Гоголя за счет отсутствия психологического углубления *характеров*, второе – собственно характерологии: «Возьмите Пушкина, Лермонтова, Толстого, всмотритесь внимательно в строение их произведений – и вы заметите, что во всем есть какой-то центр, от которого расходятся и к которому сходятся все нити и

⁷⁹ Бушмин А.С. Преемственность в истории литературы как проблема исследования // Славянские литературы. VI Международный съезд славистов. М. 1968, с. 282

концы произведений. Этим центром является герой произведения, главное действующее лицо. Как бы широко не разворачивалась картина, герой всегда на переднем плане; все остальное второстепенно, не имеет самодовлеющего значения, служит для обрисовки той или иной черты главного героя. При слишком широком объеме произведения число героев увеличивается, вместо одного окажется несколько главных действующих лиц, окажется несколько центральных точек, но принцип построения остается один. Между «Евгением Онегиным», в котором два героя, и «Войной и миром», в котором таких героев наберется около десятка, только количественная разница. Во всех произведениях такого типа построения внимание художника направлено на определенные центральные точки; на них обращается внимание и читателя. После прочтения такого произведения у читателя всегда, даже помимо воли, мысль выделяет героев, а с языка сама собой сходит фраза «главные действующие лица»...»⁸⁰.

При чтении этих строк невольно вспоминается досада Достоевского на самого себя за чрезмерное увлечение второстепенными персонажами и темами, заслонявшими, порой, «главную мысль» многих романов [т.8, 412]. Но вернемся к работе В.Ф. Переверзева: «Особенность такого построения выступит для вас еще яснее, если вы заметите, как отражается этот тип построения на манере развивать тему, даже на эволюции данного художника. Благодаря тому, что герой является ядром произведения, а все прочее только оболочкой, развитие темы сводится, естественно, к развитию героя. <...> Художник весь уходит в изучение героя, его художественный взор смотрит не вширь, а вглубь. Поэтому для такого художника развиваться – значит проникать все глубже в душевные тайники своего героя, открывать в нем все новые психологические черты, а не искать новых психологических типов. У такого художника великое творение стремится обнять не множество характеров, а охватить жизнь одного характера в возможно широких

⁸⁰ Переверзев В.Ф. Гоголь. Достоевский. Исследования. М.1982. С. 79.

хронологических и психологических рамках. Вы это легко можете проследить на эволюции Толстого, у которого каждое новое произведение все глубже и шире захватывает духовную жизнь его вечного героя – кающегося дворянина. Еще резче проглядывает это свойство у Лермонтова, все творчество которого есть последовательно возрастающее постижение психологии печоринства.

Иной тип построения и развития темы находим мы у Гоголя. Прочитавши любое произведение его, затрудняешься сказать, кто здесь герой. Попробуйте определить, кто герой «Мертвых душ» или «Ревизора»? Здесь все герои, и потому нет совсем героя; и так обстоит дело почти во всех повестях Гоголя.

Именно это обстоятельство дало повод критикам, и в том числе Венгерову, утверждать, что сфера творчества Гоголя не индивидуальная, а социальная. Едва ли, однако, это утверждение справедливо: социальное творчество предполагает наличие массовой психологии и массового действия; она исключает индивидуальные лица и портреты, растворяя их в толпе. Между тем, трудно найти в нашей литературе более сильного портретиста, чем Гоголь.

В том-то и дело, что *у Гоголя нет героя, но нет и толпы*; у Гоголя каждое действующее лицо живет индивидуальной жизнью, не тонет в массе и не стирается перед героем, никогда не теряет своего лица. Он не художник толпы, а художник рядовой личности, которая не может стать героем, потому что и все окружающие – такие же герои. Оттого у Гоголя всякая личность одинаково интересна, описана со всею тщательностью, всегда очерчена ярко и сильно. <...> Благодаря этой особенности гоголевского письма каждая личность его произведения выделяется со скульптурной ясностью, никем не заслоняемая, и резко запечатлевается в памяти читателя. У Гоголя нет второстепенных лиц, нет второстепенных картин, нет неважных мелочей, потому что предметом его художественного творчества и являются

мелочи»⁸¹.

Очень важным представляется нам это впечатление В.Ф. Переверзева о своего рода композиционном «полифонизме» характеров-портретов в творчестве Гоголя. Думается, оно неслучайно, так как поверяется впечатлениями «идеологических противников» формально-социологического метода в литературоведении (Эйхенбаум, Мандельштам, Виноградов и др.), обративших внимание на этот «полифонизм» как бы с другой стороны, обнаруживших своеобразную стилистическую «разноголосицу» в поэтике Гоголя. А пока перейдем к трактовке Переверзевым «характерологии» Гоголя. Это самая большая (целых шесть глав: первая – общие замечания, остальные пять – по каждому характеру в отдельности) и, пожалуй, самая интересная для нас часть работы.

Предваряет эти «характерологические этюды» следующее замечание В.Ф. Переверзева: «Психологическая бедность гоголевских типов недостаточно обращала внимание критики, а между тем в связи с этой чертой легко объясняется ряд существенных особенностей Гоголя в обрисовке характеров, которые до сих пор не нашли себе удовлетворительного объяснения. Именно здесь нужно искать объяснения той особенности, которую принято называть типичностью гоголевских характеров»⁸².

Итак, в экспозиции Переверзев при постановке проблемы, кажется, не случайно отмежевывается от расхожего толкования гоголевских характеров, от объяснения их своеобразия «типичностью». Полемизируя с Щегловым, Сакулиным и Брюсовым, которые видели в «главных фигурах Гоголя изображение алгебраических знаков основных человеческих свойств» и отрицали за ними «реально-бытовой смысл», Переверзев отстаивает индивидуальность за героями Гоголя, которую выводит из социально-исторической локализованности последних. Уже по тону полемики

⁸¹ Переверзев В.Ф. Гоголь. Достоевский. Исследования. М.1982. С. 79-80.

⁸² Там же, с. 118.

Переверзева с оппонентами становится очевидно, что борьба идей и взглядов между враждующими лагерями литературоведов, воспринималась ими как дело «политическое».

Работа В.Ф. Переверзева – глубокое и внутренне динамичное исследование. Помимо «внешних точек опоры», которые в процессе развития научной мысли искал и находил В.Ф. Переверзев, в его поле зрения попадали и внутренние противоречия. Зачастую именно они становились предметом анализа и двигали исследование в плодотворном направлении. Так, диалектически преодолевая антиномию типичного и индивидуального в *характерах* и *портретах* Гоголя, В.Ф. Переверзев приходит к пониманию типичности как выражению *примитивной индивидуалистичности* гоголевских характеров⁸³. Однако, выйдя на этот качественно новый уровень, исследователь устремился по пути редуцирования гоголевских *характеров* и их упрощенной классификации: «Гоголевские характеры настолько элементарны, что нет нужды углубляться в их изучение. Читатель не запутается здесь в лабиринтах индивидуальной психологии. Зато он может запутаться среди обилия и разнообразия гоголевских характеров. Поэтому перед критиком стоит задача не столько сосредоточивать внимание на отдельных фигурах, сколько связать все многообразие характеров обобщающим принципом, уловить типическое сходство их между собой и разбить на родственные группы»⁸⁴. Стремясь упорядочить, как-то систематизировать «многолюдье» в произведениях Гоголя, Переверзев предлагает универсальный тип «небокоптителя», так или иначе связывающий всех представителей мелкопоместной среды, и затем разворачивает его подробную характерологию. Типу «небокоптителей» он противопоставляет «малорусских казаков». В этой бинарной оппозиции типов Переверзев видит реализацию противоположных *«творческих стихий»* в поэтике Гоголя.

⁸³ Там же, с. 108.

⁸⁴ Там же, с. 120.

Здесь, на наш взгляд, начинает негативно сказываться социально-психологический крен в исследовательской методологии Переверзева. Узость этого ракурса как будто тесна и для самого исследователя, что становится очевидным из его дальнейших рассуждений, хотя он остается верен выбранному вектору. Поэтому трудно не согласиться с В.В. Виноградовым, охарактеризовавшим подход В.Ф. Переверзева следующим образом: «Неудача социо-формальных размышлений В.Ф. Переверзева над творчеством Гоголя зависела не только от недостаточной предварительной разработки формально-эстетических проблем Гоголевского стиля, как думает А. Цейтлин, но от коренной антиномии историко-литературной и социологической трактовки художественного материала»⁸⁵. В то же время, нельзя не признать, что такое, действительно тенденциозное, социально-психологическое заострение нередко вело к плодотворным результатам: оно помогало В.Ф. Переверзеву обнаруживать скрытые типологические закономерности в системах художественных образов Гоголя и Достоевского. К досадным недоразумениям, на наш взгляд, можно отнести лишь случаи, когда исследовательская мысль Переверзева оказывалась как бы заложницей его методологии.

Примером поразительного сочетания этих противоречивых особенностей стиля Переверзева может быть и следующее рассуждение: «В примитивной натуре *основная стихия характера* (выделено мной, – Ф.М.) выступает особенно рельефно, в упрощенном, так сказать, совершенно обнаженном и беспримесном состоянии, именно благодаря несложности натуры. Эта обнаженность не гипербола, не отвлечение, не алгебраический знак, а психическая особенность, присущая мелкопоместной среде дореформенного уклада жизни. Плюшкин типичен, но его типичность ограничена, как всякая другая, рамками бытовых условий, вне которых

⁸⁵ Виноградов В.В. Гоголь и натуральная школа. Культурно-просветительное трудовое товарищество «Образование». Л., 1925. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.opojaz.ru/vinogradov/gogol/>

Плюшкины немислимы. Таким образом, характеры Гоголя отличаются особенной типичностью, которую правильной назвать односторонностью и которая есть неизбежное следствие духовного убожества изображаемой им среды»⁸⁶.

Указав на «стихийную элементарность» характеров Гоголя, исследователь как будто игнорирует собственное открытие и сосредоточивается на объяснении творческих установок самой жизнью. Эти объяснения, на наш взгляд, более чем сомнительны. Как сомнительна и установка на «выявляемую Гоголем» типологию «мелкопоместной жизни XIX века в период разрушения натурального хозяйства». Если бы маниловщина и хлестаковщина были исключительно «психическими особенностями, присущими мелкопоместной среде дореформенного уклада жизни», то «Ревизор» и «Мертвые души» Гоголя для современного читателя навсегда остались бы в далеком историко-литературном прошлом. Но «типы» Гоголя, на наш взгляд, рано сдавать в исторический архив. В том, что стихии, открытые Н.В. Гоголем, могут «с легкостью необыкновенной» преодолевать большие временные расстояния, – свидетельство их «алгебраичности». Если бы характеры Тентетникова и Манилова были выражением «духовного убожества изображаемой среды», из «души Гоголя никогда бы не выпелось» «Старосветских помещиков» (о чем замечает и сам Переверзев), на их «затхлой почве» не возрос бы гениальный гончаровский Обломов. Неслучайно еще Н.А. Добролюбов, выявляя генеалогию «обломовщины», в качестве одного из художественных прототипов называет Тентетникова. Вообще, Гончаров как будто «вдохнул новую жизнь» во многие гротескно-пародийные, гиперболизированные, почти «овеществленные» гоголевские персонажи за счет более гармоничного, жизненного сочетания стихий русского национального характера. Например, в Тарантьеве, как в сниженном, «опошленном» варианте Обломова, легко

⁸⁶ Переверзев В.Ф. Гоголь. Достоевский. Исследования. М.1982. С.120.

разглядеть черты Ноздрева и Собакевича.

В контексте обсуждаемых вопросов весьма примечательна и статья Н.А. Добролюбова «Что такое обломовщина?» Чуткий и тонкий критик, каким он предстает в начале статьи, Добролюбов вдруг «срывается» в откровенную тенденциозность, зачисляя в «орден обломовского халата» чуть ли не всех главных героев русской литературы XIX века. Очевидно, что причина этой намеренной экстраполяции кроется в той литературной политике, которую вел авангард разночинской интеллигенции. Но возможно, Н.А. Добролюбов просто не всегда удачно выбирает термины, иллюстрируя свою мысль. Он трактует «обломовщину» в русле социально-типологической концепции. Между тем сам Обломов в силу психологического углубления и индивидуализации (на что, кстати, временами сбивается и сам Н.А. Добролюбов) ни в какой *тип* не укладывается. Этот образ – явление уникальное, но никак не *тип*. Образ Обломова можно превратить в *тип*, только существенно редуцировав его, – чем критик и занимается на протяжении всей статьи и, надо сказать, не вполне убедительно. Талант не позволяет: тенденциозность проводимой политической мысли никак не может справиться с тонким филологическим чутьем и эстетическим вкусом. Наиболее разумными и полезными зернами в этой работе нам представляются обнаруженные Н.А. Добролюбовым генетические связи Обломова со многими главными героями русской литературы. Причем связи эти могут мыслиться даже шире и глубже предложенных обобщений. Думается, что здесь как раз было бы уместнее говорить о стихии «обломовщины», способной проникать в тот или иной характер, отзываться в том или ином образе. Так, например, эта стихия может присутствовать, – дремать до времени или, напротив, активно себя проявлять в тот или иной фазис развития действия, – в образе Онегина, Печорина или Рудина, однако принципиальная психологическая разнородность этих героев не позволяет объединить их в один «обломовский тип». Но вернемся к Гоголю.

При кажущейся простоте гоголевские характеры оказываются заряженными какими-то важными скрытыми потенциями, способными откликаться, реализовываться, психологически усложняясь, неожиданно разворачиваться даже в чужих художественных мирах... Может быть, заслуга Гоголя в том и состоит, что он открыл и рельефно изобразил («разложил») множество элементарных стихий национального характера. «При всем несовершенстве этих отрывочных набросков, Гоголь намечает здесь ряд совершенно новых характеров, которые лишь много времени спустя получили яркое художественное выражение в творчестве Толстого и Тургенева»⁸⁷, – замечает В.Ф. Переверзев. Думается, что эти гоголевские характеры действительно «элементарны», но именно в том «моностихийном» значении, которое дает толковый словарь (“element” – стихия).

В интересующем нас индивидуологическом аспекте Гоголь был действительно «предтечей» Достоевского. Но не в изображении *типов*. Объяснить всепроникающее свойство Хлестакова, его характерное: «Я везде, везде!», понять саму природу хлестаковщины, через *типичность* невозможно. Дело не в *типичности* Хлестакова, не в том, что таких как он много или мало, а в той «вдруг откликаемости» каждого из живущих на могучую *стихию лжи*, на ее огромное увлекательное и заразительное свойство. Сам Гоголь в пояснениях к «Ревизору» отмечал: «Лучше пусть всякий отыщет частицу себя в этой роли и в то же время осмотрится вокруг без боязни и страха, чтобы не указал кто-нибудь на него пальцем и не назвал бы его по имени. Словом, это лицо должно быть тип многого разбросанного в разных русских характерах, но которое здесь соединилось случайно в одном лице, как весьма часто попадаетея и в натуре. Всякий хоть на минуту, если не на несколько минут, делался или делается Хлестаковым, но, натурально, в этом не хочет только признаться; он любит даже и посмеяться над этим фактом, но только, конечно, в коже другого, а не в собственной. И

⁸⁷ Переверзев В.Ф. Гоголь. Достоевский. Исследования. М.1982. С. 63.

ловкий гвардейский офицер окажется иногда Хлестаковым, и государственный муж окажется иногда Хлестаковым, и наш брат, грешный литератор, окажется подчас Хлестаковым. Словом, редко кто им не будет хоть раз в жизни <...>»⁸⁸.

Дело, разумеется, не только в Хлестакове, это общий принцип в поэтике образа у Гоголя. Открытые им *стихии* не имеют ни временных (исторических), ни сословных ограничений. Этот тезис легко подтверждают характерные рассуждения Гоголя о Коробочке: «Но зачем так долго заниматься Коробочкой? Коробочка, Манилова ли, хозяйственная ли жизнь или не хозяйственная – мимо их! Не то на свете дивно устроено: веселое мигом обратится в печальное, если только долго застоишься перед ним, и тогда бог знает что взбредет в голову. Может быть, станешь даже думать: да полно, точно ли Коробочка стоит так низко на бесконечной лестнице человеческого совершенствования? Точно ли так велика пропасть, отделяющая ее от сестры ее, недостижимо огражденной стенами аристократического дома с благовонными чугунными лестницами, сияющей медью, красным деревом и коврами...»⁸⁹. То же прозревает Гоголь и в природе «ноздревщины»: «Может быть, назовут его (Ноздрева – Ф.М.) характером избитым, станут говорить, что теперь нет уже Ноздрева. Увы! Несправедливы будут те, которые станут говорить так. Ноздрев долго еще не выведется из мира. Он везде между нами и, может быть, только ходит в другом кафтане; но легкомысленно-непроницательны люди, и человек в другом кафтане кажется им другим человеком»⁹⁰.

Критикуя несостоятельность иных гоголевских типов (представителей крупнопоместной и великосветской среды), отмечая их неправдоподобие, В.Ф. Переверзев не учитывает, таким образом, одной очень важной интенции Гоголя: не «коробочек» и «маниловых» изобразить как можно типичнее, но

⁸⁸ Гоголь Н.В. СС в 6 т. Т. 4. М. 1959. С. 367.

⁸⁹ Гоголь Н.В. СС в 6 т. Т. 5. М. 1959. С. 60-61.

⁹⁰ Там же, с. 75.

стимулировать читателя к открытию этих «коробочек» и «маниловых» в себе самом. Разумеется, Гоголь типизирует, его рассуждения также не лишены дидактизма, но все же реализация этой творческой задачи нам представляется прямо противоположной той, которую имплицировал художественному миру В.Ф. Переверзев. А потому типизирование здесь только начальная, подготовительная стадия художественного завершения образа. «Ревизор», «Мертвые души», «Старосветские помещики» – это не «гербарий», не анатомический музей социально-психологических типов XIX века. Это нечто, угаданное Гоголем в бессознательной природе человека, в его инстинктах, схваченное в мельчайших оттенках и «изгибах» национальной души и запечатленное в архетипах. Если уже и говорить о типологии Гоголя, то, скорее, об «архетипологии». Но эта задача выходит далеко за рамки нашего исследования.

Подводя итог противоречивым впечатлениям исследователей от сопоставления поэтик Достоевского и Гоголя, можно сделать следующие выводы.

К сожалению, открытие Переверзевым моностихийности характеров Гоголя не послужило поводом к пересмотру концепции типологии как таковой. Сама методология при выявлении гоголевских типов подсказывала, на наш взгляд, «ложные ходы» в изучении типологии художественного мира Достоевского. С другой стороны, сосредоточение Тынянова на выявлении художественного антагонизма Достоевского и Гоголя давало еще меньше материала для сопоставления их образных систем.

Отрицая или провозглашая преемственность Достоевского по отношению к Гоголю, исследователи невольно устремлялись по пути выявления и сопоставления *типов*. Но ущербность этой методологии применительно к поэтике Достоевского становится тем более очевидной, что герои художественного мира этого писателя оказываются упругим, неподатливым «материалом» для типологической систематизации. Отсюда

лишь *бесконечность* выявляемых типов и отсутствие общих критериев для их классификации.

Однако если совместить впечатление Переверзева об «элементарности» гоголевских характеров-типов с впечатлением Гроссмана о психологически сложных (т.е. многосоставных, неоднородных, «психологически углубленных» в классификации В.Ф. Переверзева) и, одновременно, «прямолинейных» героев-«однодумов» Достоевского, «одержимых одной идеей или страстью» (в интерпретации Гроссмана), то получится образ, потенциально «заряженный» многообразными стихийными элементами.

Герои Достоевского действительно могут производить впечатление одержимых страстью, идеей, но они всегда поливалентны, «открыты безднам». Они, в отличие от гоголевских элементарных «характеров-типов», шире, синтетичнее, т.е. «многоэлементарны», «*полистихийны*», и психологически углублены. В отличие же от толстовских *характеров*, герои Достоевского, пожалуй, именно «стихийны». «Узостью» и даже некоторой однобокостью своей *душевной* организации, сравнительно с героями Толстого, они обязаны акцентированно вертикальному вектору своего духовного развития – «*широкостью*», по-достоевскому, а по-нашему, скорее, все-таки, *амплитудой* духовных исканий, устремлений, ориентаций. Эта «*широкость*» имеет почти сплошь вертикальное измерение за счет *горних мудрствований и горних искательств* между полюсами: от Содома до Мадонны.

§ 2.2. Профетизм художественных установок Ф.М. Достоевского и его влияние на поэтику образов

Определенную сложность в опознании социально-психологической репрезентативности художественных образов Достоевского представлял для современников и особый характер творческих установок писателя, его

профетических интуиций. Поясняя сущность своего «фантастического реализма», Достоевский писал: «Нам знакомо одно лишь насущное видимо-текущее, да и то по наглядке, а концы и начала – это все еще пока для человека фантастическое» [т. 23, 145].

В письме А.Н. Майкову Достоевский в полемически-заостренной форме определил свое творческое *scredo* так: «Совершенно другие я понятия имею о действительности и реализме, чем наши реалисты и критики. Мой идеализм – реальнее ихнего. <...> Ихним реализмом – сотой доли реальных, действительно случившихся фактов не объяснишь. А мы нашим идеализмом пророчили даже факты» [т. 28, кн. 2, 329]. То, что эти высказывания Достоевского – не отвлеченные рассуждения о своих художественных принципах, но выражение его ценностных ориентаций в искусстве, можно утверждать, судя по той обостренной реакции недопонимания, которую проявляли многие современники писателя.

Примечательно, что такое видение Достоевским эстетической перспективы получило новую интерпретацию в начале XX века. Комментируя высказывание Достоевского о реализме, Л. Пумпянский делает писателя провозвестником эстетической эсхатологии. В этой отчетливо проступившей пророческой сущности «поэзии Достоевского» ученый усмотрел разрушение основополагающих принципов искусства. В работе «Достоевский и античность», характеризуя поэтику писателя в контексте культурно-исторического развития античной трагедии, исследователь определяет «поэзию» художника логическим завершением эстетического апокалипсиса: «Начавшись с сомнения Гамлета, внутри поэзии образовалась сила, самоорганизовавшаяся и готовая выступить из пределов вымысла. Когда Достоевский характеризовал себя знаменитыми словами: «мы нашим идеализмом предсказывали факты», он очень верно понял главную черту своей поэзии (впрочем, и поэзии Пушкина и всей русской поэзии), именно дар дивинации, пророческой отгадки. Только дело было не в идеализме, а в

том, что пророческий путь упреждения фактов был следствием разрушения поэтической системы. Здесь становится совершенно ясно, насколько далека поэзия Достоевского от сферы трагедии. Трагедия есть всегда п а м я т ь о событии, никогда п р о р о ч е с т в о о нем. <...> Трагедия есть последняя волна события, уже не реальная, а вполне фиктивная. Поэзия же Достоевского есть волна еще не бывшего события; вторая и следующие будут уже не в поэзии, а в реальности. Тема трагедии – некоторые фиванские средние века; тема Достоевского – некоторое еще не бывшее время. Одним словом, организованной памяти трагедии поэзия Достоевского противопоставляет организованное пророчество. Из этого неопровержимо следует, что Достоевский не есть трагический поэт: его слово не именует, не вспоминает, а предваряет. <...> Отсюда же следует, что тема «Братьев Карамазовых» не есть родовая тема в античном смысле этого слова. <...> Таким образом, коренная тема трагедии у Достоевского осела, косо положена, ибо убил тот, кто и сын и лакей. Одним углом осело отцеубийство, перейдя к побочному сыну, и вовсе осело, перейдя к лакею. Это не отцеубийство, а политическое убийство, террористический акт, акт вражды сословий. Не память о феодальной вражде, а пророчество о вражде классовой»⁹¹. Такое символистское истолкование сущности «поэзии» Достоевского вполне органично в контексте эпохи и, вероятно, явилось следствием совпадения двух кризисов: *политического* (память о революционной катастрофе более чем свежа) и *эстетического* (кризис реализма и творческие поиски его преодоления). Характерно, что этот «дар дивинации, пророческой отгадки» Достоевского почти всегда актуализируется для читателей в переломные исторические моменты. Этим объясняется и повышенный интерес к творчеству писателя в России на рубеже 90-х гг. XX века. Однако ранее, в начале XX столетия, имело место их совпадение. То, что открывалось Пумпянскому в «поэзии» Достоевского в

⁹¹ Пумпянский Л. Достоевский и античность // Пумпянский Л. В. Классическая традиция: М. 2000. С. 524.

эпоху больших перемен, могло производить иные впечатления на современников писателя лишь в канун этих изменений.

Так, М.Е. Салтыков-Щедрин, восхищаясь нацеленностью писателя на изображение будущего, в то же время выражал недоумение по поводу изображаемых им «нигилистов»: «Он (Достоевский – Ф.М.) не только признает законность тех интересов, которые волнуют современное общество, но даже идет далее, вступает в область предвидений и предчувствий, которые составляют цель не непосредственных, а отдаленнейших исканий человечества. Укажем хотя на попытку изобразить тип человека, достигшего полного нравственного и духовного равновесия, положенную в основание романа «Идиот»... <...> И что же? несмотря на лучезарность подобной задачи, поглощающей в себе все переходные формы прогресса, г. Достоевский, нимало не стесняясь, тут же сам подрывает свое дело, выставляя в позорном виде людей, которых усилия всецело обращены в ту самую сторону, в которую, по-видимому, устремляется и заветнейшая мысль автора. Дешевое глумление над так называемым нигилизмом и презрение к смуте, которой причины всегда оставляются без разъяснения, – все это пестрит произведения г. Достоевского пятнами совершенно им несвойственными и рядом с картинами, свидетельствующими о высокой художественной прозорливости, вызывает сцены, которые доказывают какое-то уже слишком непосредственное и поверхностное понимание жизни и ее явлений. <...> С одной стороны, у него являются лица, полные жизни и правды, с другой – какие-то загадочные и словно во сне мечущиеся марионетки, сделанные руками, дрожащими от гнева...»⁹². Не углубляясь в анализ утверждения М.Е. Салтыкова-Щедрина о совпадении «заветнейшей мысли» Достоевского и «нигилистов», которое нам представляется откровенным заблуждением, укажем лишь на тот несомненный факт, что

⁹² Салтыков-Щедрин М.Е. Светлов, его взгляды, характер и деятельность // Салтыков-Щедрин М.Е. ПСС в 20 тт. Т. 9. М. 1970. С. 413.

Достоевский изобразил этих «нигилистов» в «Идиоте» намного «мягче», чем, например, М. Булгаков, непосредственно заставший продолжателей этого «направления», – в «Собачьем сердце». Что же касается художественного отношения Достоевского к «нигилизму» в целом, то оно, без сомнения, было несколько сложнее, чем это могло показаться М.Е. Салтыкову-Щедрину. Глубже всего, на наш взгляд, его охарактеризовал В. Розанов: «Что такое революция? На это вам отвечает Петруша Верховенский в "Бесах". Кушает холодную курицу, дожидаясь самоубийства своего приятеля Кириллова. "Однако же" (всякая диалектика начинается с "однако") еще что такое революция? Это и Раскольников. Ведь несомненно тоже он не бытовик, не человек определенного строя жизни, а революционер, хоть и в первой фазе своего бунта. Значит, и Верховенский, и Раскольников – вот что такое революция. Согласитесь, что тут нельзя сказать ни "да", ни "нет"; согласитесь, что здесь "да" и "нет" сплелись в чудовищное единство»; «Отрицательная, отвратительная личность Петруши Верховенского (псевдоним Нечаева) в "Бесах" уравнивается или, скорее, возмещается целой группой лиц, менее подробно описанных, но, пожалуй, освещенных еще ярче, чем он... Это – Шатов и Кириллов. <...> ... с существом монашества в этих замечательных и памятных отроках была слита беспредельная анархичность, вытекавшая не из склонности к "дебошу", а из бесконечной индивидуальности в них, субъективности, интимности...»⁹³.

Взгляд Розанова как бы «скользит» от типа («нигилиста») к конкретному образу, т.е. воплощению этого нигилизма, и прозревает его глубокую и сложную индивидуальность. Это и есть одно из проявлений «художественной индивидуологии» самого Достоевского, в данном случае – можно сказать, – *индивидуологии типа*, т.к. последний реализуется через индивидуализированное углубление каждого представителя. Иными

⁹³ Розанов В.В. На лекции о Достоевском. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.vehi.net/rozanov/dost3.html>

словами, *тип* мыслится как некий *сплав* своих противоречивых представителей. Все эти части оказываются связанными незримыми смысловыми нитями так, что лишь по одной из них невозможно заключать о целом.

Этот *индивидуологический* принцип реализуется Достоевским практически повсеместно, на уровне любого по значимости образа. Одним из первых, кто обратил на это внимание, был Д.И. Писарев. В статье «Борьба за жизнь»⁹⁴, посвященной «Преступлению и наказанию», он отметил большое смысловое напряжение на уровне самораскрытия главных героев, их «заряженность» противоположными смысловыми токами, порождающими противоречивое восприятие. Ярче всего это проявляется в рассуждениях критика о поступке Сони Мармеладовой: «Как вы назовете ее за этот поступок: грязной потаскушкой, бросившей в уличную лужу святыню своей женской чести, или великодушной героиней, принявшей с спокойным достоинством свой мученический венец? Какой голос эта девушка должна была принять за голос совести – тот ли, который ей говорил: «Сиди дома и терпи до конца, умирай с голоду вместе с отцом, с матерью, с братом и с сестрами, но сохраняй до последней минуты свою нравственную чистоту», – или тот, который говорил: «Не жалея себя, не береги себя, отдай все, что у тебя есть, продай себя, опозорь и загрязни себя, но спаси, утешь, поддержи этих людей, накорми и обогрей их хоть на неделю во что бы то ни стало?»⁹⁵. И далее Д. Писарев признается в собственной неспособности отвечать на подобные вопросы. Даже осуждая в целом алкоголика-Мармеладова, критик, тем не менее, замечает: «Всего ужаснее в этой личности и в этой исповеди именно то, что Мармеладова невозможно презирать целиком, презирать так, чтобы к этому презрению не примешивалось никакого другого чувства»⁹⁶.

В контексте этих читательских впечатлений, касающейся творческой

⁹⁴Писарев Д.И. Борьба за жизнь // Достоевский в русской критике: Сб. статей. М. 1956. С. 162 – 229.

⁹⁵ Там же, с. 182.

⁹⁶ Там же, с. 177.

методологии Достоевского, интересна позиция И.А. Гончарова. Сохранилось, как известно, два письма, в которых автор «Обломова» делился с Достоевским своими недоумениями по поводу понимания *типа*: «Вы сами говорите, что «зарождается» такой «тип»; простите, если я позволю заметить здесь противоречие: если зарождается, то еще это не *тип*. Вам лучше меня известно, что тип складывается из долгих и многих повторений или наслоений явлений и лиц, где подобия тех и других учащаются в течение времени и, наконец, устанавливаются, застывают и делаются знакомыми наблюдателю. Творчество <...> может являться только тогда, по моему мнению, когда жизнь установится; с новой, нарождающеюся жизнью оно не ладит <...>»⁹⁷; «Под типами я разумею нечто очень коренное – долго и надолго устанавливающееся и образующее иногда ряд поколений»⁹⁸. Примечательно, что эти рассуждения И. Гончарова возвращают нас к замечаниям Л. Пумпянского о «классической трагедии» и «поэзии Достоевского».

К сожалению, ответных писем Ф.М. Достоевского И.А. Гончарову не сохранилось, об их характере можно судить лишь косвенно, по «Дневнику писателя» и черновым записям к романам. В этих высказываниях Достоевского, зачастую эмоциональных и усиленных слогом, отчетливо различимо стремление писателя отмежеваться от подобных «классических» представлений о типах: «Взять и то, наконец, что наши художники (как и всякая ординарность) начинают отчетливо замечать явления действительности, обращать внимание на их характерность и обрабатывать данный тип в искусстве уже тогда, когда большею частью он проходит и исчезает, вырождается в другой, сообразно с ходом эпохи и ее развития, так что всегда почти старое подают нам на стол за новое. И сами верят тому, что это новое, а не преходящее. <...> Но я все-таки выскажу, что только гениальный писатель или уж очень сильный талант угадывает тип

⁹⁷ Гончаров И.А. СС в 8 т. Т. 8. С. 407-408.

⁹⁸ Там же, с. 410.

современно и подает его своевременно; а ординарность только следует по его пятам, более или менее рабски и работая по заготовленным уже шаблонам» (Выделено мной – Ф.М.) [т.21, 89].

Возможно, природа этого взаимного недопонимания двух писателей в вопросе интерпретации *типа* отражает глубокое различие в предметах изображения. Оно коренится в ориентации писателей на изображение разных социокультурных слоев – дворянского и разночинского. Отсюда акценты: тип патриархально-устоявшегося у Гончарова и тип формирующегося «той, переходной ко всему лучшему эпохи», «когда время вышло из своих суставов» у Достоевского. И тот, и другой *тип* в равной мере имеют право на существование в художественном пространстве и даже, как показывает практика, на сосуществование «под свалку времен». Получается, что культурные рефлексy глубоко инстинктивны, и человек, даже великий художник, не властен над ними. Проблема этой «межкультурной» коммуникации сказывается, например, в том, что образ разночинца-Базарова в изображении аристократа-Тургенева и образ представителя высшего культурного слоя, дворянина-Версилова в изображении разночинца-Достоевского оказываются в чем-то ущербными (это отмечает, например, Переверзев): художники над ними полностью не властны (а иногда и откровенно не знают, что с ними делать), характер и манеры поведения героев нет-нет да выходят за рамки художественной достоверности, не удовлетворяют «горизонтам ожидания» во всей широте.

Очевидно, за разницей в художественно-методологических установках двух великих писателей (если Достоевский был «одержим тоской по текущему», то Гончаров, скорее, – по утраченному, безвозвратно ушедшему в историческое прошлое («Обломов»)) угадывается нечто более существенное, глубинное. Возможно, это различие в творческой природе двух великих писателей. Впрочем, не только это. Достоевский был всегда в гуще литературной, публицистической жизни и даже, как мы знаем, однажды

стал фигурантом громкого политического дела. Гончаров, судя по имеющимся свидетельствам, напротив, как бы сторонился этой «мирской» суеты. Можно сказать, что он придерживался консервативных взглядов и в искусстве, и в жизни: достаточно сравнить характер и круг читательских интересов Достоевского (см. Л.П. Гроссман «Поэтика Достоевского») и Гончарова (см., например, «Необыкновенная история»). Все это отразилось даже на характере взаимоотношений двух писателей. Что-то разводило этих великих современников, чтобы свести их на большем круге; причем не только свести, но и «столкнуть». Так, уже в 20-е годы XX в. Энгельгардт делился своими опасениями по поводу столь сильной «одержимости» Достоевского «тоской по текущему», его злободневной заостренности на «своевременности и современности»⁹⁹. Встреча таких масштабных и «разнонаправленных» русских писателей, как Достоевский и Гончаров, на столь коротком историческом промежутке времени – явление уникальное. Герои Достоевского и Гончарова (пожалуй, как и сами писатели) живут в разных *исторических ритмах*, а потому и развиваются в разных эстетических реальностях. И если поэзия Достоевского была пророчеством о мятежном грядущем, то поэзия Гончарова – прорицанием вечного, неизбывного. (Иначе и не объяснить предлагавшейся уже на пороге XXI века темы для школьного сочинения: «Почему Обломов относится к вечным образам?») То, что Достоевский полагал о Шекспире, на наш взгляд, верно и по отношению к Гончарову: «Это без направления и вековечное и удержалось.

Это не простое воспроизведение насущного, чем, по уверению многих учителей, исчерпывается вся действительность.

Вся действительность не исчерпывается насущным, ибо огромную свою часть заключает в нем в виде еще подспудного, невысказанного будущего слова. Изредка являются пророки, которые угадывают и

⁹⁹ См. о впечатлении современности Достоевского: Энгельгардт. Б. Идеологический роман Достоевского // Ф.М. Достоевский. Статьи и материалы. Сб. 2. П/ред. А.С. Долинина. Л., М. 1924. С. 71-109. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://fotki.yandex.ru/next/users/aljokin/album/209193/view/586153>

высказывают это цельное слово. Шекспир – это пророк, посланный богом, чтобы возвестить нам тайну о человеке, души челове<ческой>» [т.11, 237]. Это отношение Достоевского к Шекспиру в очередной раз возвращает нас к рассуждениям Л. Пумпянского, а также актуализирует глубинные взаимосвязи поэтик и творческих методологий великих классиков русской литературы: Пушкина, Гоголя, Достоевского. «Шекспировский контекст» в творчестве Достоевского, по-настоящему широкий и глубокий, постоянно привлекает внимание исследователей, тема эта поистине неисчерпаема¹⁰⁰. Этот контекст был достаточно укоренен в русской литературе, а потому в читательский кругозор и лабораторию творческой мысли писателя мог войти уже обогащенным множеством творческих интерпретаций. Следует отметить, что основным «проводником» «шекспиризма» был Пушкин¹⁰¹.

В своей последней статье «О реализме Гоголя» Ю.М. Лотман отмечал: «Театральная традиция, сложившаяся к концу XVIII в., открывала перед драматургом одну из двух возможных дорог. Так называемая шекспировская традиция, которая завоевала себе одно из ведущих мест на театральной сцене, особенно в драме, создавала характер как единство противоположных и взаимоисключающих психологических черт. Сопоставляя так называемые Шекспировские и мольеровские традиции, Пушкин писал: «Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока; но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры. У Мольера Скупой скуп – и только; у Шекспира

¹⁰⁰ См., например: Коган Г. Ф. Лекция Е. В. Тарле «Шекспир и Достоевский» // Известия АН СССР. Сер. литературы и языка. М., 1979. Т. 38. № 5. С. 477–484; Контелева А.В. Шекспировские аллюзии в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Вестник Нижегород. ун-та им. Н.И. Лобачевского. 2014. № 2. С. 199–203; Криницын А. Шекспировские мотивы в романе Ф.М. Достоевского «Бесы» // К 60-летию проф. А.И.Журавлевой / Сб. науч. тр. М.1998. С. 161–173. Левин Ю. Д. Достоевский и Шекспир // Достоевский. Материалы и исследования, I. Л. 1974. С. 108–134; Туниманов В.А. Шекспировские мотивы в романе И.А. Гончарова «Обломов» // Туниманов В.А. Лабиринт сцеплений: избранные статьи. СПб. 2013. С. 445–457; Шекспир и русская культура / Под ред. акад. М. П. Алексеева. М., Л.1965.

¹⁰¹ См., например, ряд работ Захарова Н.В: Вхождение Шекспира в русский культурный тезаурус // Знание. Понимание. Умение. 2007. № 1. С. 131–140; Шекспиризм русской классической литературы: тезаурусный анализ. М. 2008.

Шайлок скуп, сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен. У Мольера Лицемер волочится за женою своего благодетеля – лицемера; принимает имение под сохранение, лицемера; спрашивает стакан воды, лицемера. У Шекспира лицемер произносит судебный приговор с тщеславной строгостью, но справедливо; он оправдывает свою жестокость глубокомысленным суждением государственного человека; он обольщает невинность сильными, увлекательными софизмами, не смешною смесью набожности и волокитства. Анжело лицемер – потому что его гласные действия противуречат тайным страстям! А какая глубина в этом характере!»

Так называемая мольеровская традиция легла в основу комических характеров, в то время как «шекспировская» сделалась фундаментом предромантической драмы. Первая традиция создавала типические характеры, вторая – индивидуальные образы. Первая реализовывала уже известные зрителю театральные типы, вторая – создавала эти типы, первая иллюстрировала, вторая генерировала. Таким образом, эстетика первого типа доставляла зрителю радость узнавания, вторая – потрясала его неожиданностью»¹⁰².

Это рассуждение Ю.М. Лотмана о поэтике Гоголя, на наш взгляд, также актуализирует и глубокую взаимосвязь между художественным методом Достоевского и Шекспира. То, что Лотман относит к поэтике Гоголя – особенности характерологии и профетизм, – приложимо и к поэтике Достоевского. Но у Достоевского есть и другие «точки соприкосновения» с Шекспиром. В замечательной статье Г.Ф. Коган «Лекция Тарле “Шекспир и Достоевский”» представлена подробная библиография на эту тему: «Сравнение Достоевского с Шекспиром – «знатоком человеческого сердца» началось еще при его жизни, когда появились первые главы «Преступления и наказания» [6]; в 1870-х годах Достоевского современники прямо называли

¹⁰² Лотман Ю.М. О «реализме Гоголя» // Лотман Ю.М. О русской литературе. Статьи и исследования. История русской прозы. Теория литературы. СПб. 1997. С. 701-702.

«учеником Шекспира» [7]. Сравнение с Шекспиром «таланта такого роста, как Достоевский», счел вполне правомочным Н.К. Михайловский, сопоставивший в своей знаменитой статье «Жестокий талант» «некоторые художественные приемы того и другого при разработке одной и той же темы» [8].

В дальнейшем сопоставления Достоевского с Шекспиром делались многими критиками, писателями и философами. В исследованиях литературоведов давались своды высказываний Достоевского о Шекспире [9], примеры многочисленных и нередко очень значительных реминисценций из шекспировских пьес в его произведениях [10], выяснялось, какое место занимал Шекспир в творческом сознании Достоевского [11], анализировалось обращение Достоевского к Шекспиру в его творческих рукописях [12].

Но, пожалуй, первым, кто посвятил теме «Шекспир и Достоевский» специальное исследование, был Е.В. Тарле, поставивший задачу выявить шекспировские традиции в творчестве Достоевского не только в отдельных образах, но во всем художественном методе писателя. Этой темой он занялся задолго до юбилейных Шекспировских дней. Посылая А.Г. Достоевской программу лекции и рассказывая ей о замысле своей будущей книги о Достоевском, Тарле писал: «Я коснусь главным образом не той стороны его деятельности, которой касались Страхов, Орест Миллер, Аверкиев и т.д., не политических и религиозных его воззрений, но его художественного психологического изобразительного гения» [13]¹⁰³.

¹⁰³ Коган Г. Ф. Лекция Е. В. Тарле «Шекспир и Достоевский» // Известия АН СССР. Сер. литературы и языка. М. 1979. Т. 38. № 5. С. 477—484.

Библиография к работе Г.Ф. Коган:

[6] «Современник». 1866. № 12, отд. II, с. 276.

[7] Марков Е. Критические беседы. IV. Романист-психиатр (по поводу сочинений Достоевского). // «Русская речь». 1879. № 6. С. 206.

[8] «Отечественные записки». 1882, сентябрь, № 9. Современное обозрение. С. 114.

[9] Гроссман Л.П. Библиотека Достоевского. По неизданным материалам. С приложением каталога библиотеки Достоевского. Одесса. 1919. С. 93, 91. Небезынтересно, что еще 10-го апреля 1916 г., в ту пору, когда отмечалось 300-летие со дня смерти Шекспира, Л.П. Гроссман выступил в газете «Одесский листок» со статьей «Школа трагедии (Шекспир и Достоевский)».

К сожалению, эта книга Е.В. Тарле так и не вышла в свет. Сопоставительный анализ художественной психологии, а точнее даже психопатологии, насколько можно судить по косвенным свидетельствам о творческих планах Е.В. Тарле, безусловно, обогатил бы науку о Достоевском. Однако интерес к «шекспиризму» в творчестве Достоевского не исчерпывается и этой темой.

Примечательно, что Луначарский, критикуя Бахтина, даже ставил под сомнение его тезис о безусловном новаторстве Достоевского в создании *полифонического романа*, т.е. полифонизм как художественный принцип полагал творческим наследием Шекспира: «Не говоря о многочисленных позаимствованиях, переделках чужих пьес, не говоря о пьесах, навязанных Шекспиру, нельзя отделаться от весьма оригинальной и глубокой гипотезы Гордона Крэга, видящего в Шекспире еще совсем особую многоголосность и слышащего в его произведениях несколько авторских голосов. Все это чрезвычайно затемняет для нас понимание шекспировской полифонии. <...>

Какие социальные факты отражались в Шекспировском полифонизме? Да в конце концов, конечно, те же, по главному своему существу, что и у Достоевского. Тот красочный и разбитый на множество сверкающих осколков Ренессанс, который породил и Шекспира и современных ему драматургов, был ведь, конечно, тоже результатом бурного вторжения капитализма в сравнительно тихую средневековую Англию. И здесь так же точно начался гигантский развал, гигантские сдвиги и неожиданные столкновения таких общественных укладов, таких систем сознания, которые

[10] См. в кн.: Шекспир и русская культура. Под ред. акад. М. П. Алексеева. М.Л., 1965. С. 583, 584, 590-597.

[11] Левин Ю. Д. Достоевский и Шекспир.//Достоевский. Материалы и исследования, I. Л. 1974. с. 108-134.

[12] Розенблюм Л. М. Творческая лаборатория Достоевского-романиста.// «Лит. наслед.». Т. 77. М. 1965. С. 43.

[13] Е. В. Тарле — А. Г. Достоевской. Варшава, 13 февр. 1900. Г. Б. Л. Имеется в виду первая биография Ф. М. Достоевского, изданная в 1883 г., где появились статьи Н. Н. Страхова и О. Миллера. См. «Материалы для жизнеописания Федора Михайловича Достоевского». — В кн.: ПСС Ф. М. Достоевского. Т. I. Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского. СПб. 1883.

раньше совсем не приходили друг с другом в соприкосновение»¹⁰⁴. На наличие подобных «позаимствований» и «переделок» из западноевропейской литературы, только уже в творчестве Достоевского, указывал и Л. Гроссман в «Поэтике Достоевского».

Следует отметить, что во втором, переработанном и дополненном издании книги «Проблемы поэтики Достоевского» М.М. Бахтин мимо этих критических замечаний Луначарского не прошел. Возможно, в подтексте его «формальных возражений» сказывалось и ощущение более широких и глубоких областей соприкосновения двух гениев (думается, что и приведенное выше мнение Л.В. Пумпянского, во многом единомышленника М.М. Бахтина, подтверждает наш тезис).

На одной из таких «болевых точек» соприкосновения сосредоточивается и Л.С. Выготский в работе «Психология искусства». Рассуждая о характере творчества Достоевского и Шекспира, Л.С. Выготский приводит мнение Вл. Гиппиус, всецело солидаризируясь с ним: «Понимание Шекспира начинается там, где есть „трагическое сознание“ <...>. Оно начинается с Толстого и Достоевского, – эти два писателя – первые у нас воистину шекспировской стихии, то есть воистину трагической», главное – Достоевский, потому что Толстой «был лишь отчасти трагиком» (его отношение – глубоко интересный вопрос проблемы – Шекспир и Россия). «Они {Достоевский и Шекспир} – явления самые родственные: и в том и в другом дух Библии. Трагическая бездна переживается при чтении Шекспира не в сознании, а в ощущении, в ощущении художественном, как неосозаемые для мысли испарения почвы – или больше того – как ее еще несознанный состав. В таком усвоении, когда отыскивается бессознательная подпочва творческой мудрости, Шекспир мог явиться нам – уже после Ницше, после декадентства». И говоря о «роковых», или трагических страстях,

¹⁰⁴ Луначарский А.В. О «многоголосости» Достоевского // Ф.М. Достоевский в русской критике. М. 1956. С. 410-411.

порождаемых «древним хаосом родимым», Вл. Гиппиус продолжает: «Не человек владеет ими, а они владеют им – и несут его, и роняют, и возносят; и крутят и мечут человеческую волю. Таков и Гамлет, и Макбет, и Лир. Таков и Раскольников, и Рогожин, и Ставрогин, и Мышкин, и Карамазовы». Здесь еще Гамлет не выделен из круга Макбета и Лира. Но указание на близость героям Достоевского глубоко верное. Это тема особого исследования, манящая глубочайшими и неожиданными совпадениями. Здесь отдельные черты приводятся (и ниже). Гамлета можно сблизить не с Рудиным, а с Идиотом, с которым его роднит «иное бытие», грань между безумием и разумением, глубинная мистичность души, парализованность воли. А главное, есть в настроении этих образов, в их свете что-то близкое; со Свидригайловым (ниже), который называет себя мистиком и видит привидения; Ставрогиным (Булгаков С. Н.: «Ставрогин – *мистик... медиум* (курсив. – Л. В.)... одержимый»). Особенно его безволие и то, что его драма сдвинута в политическую (Иван Царевич); мать говорит о нем: «...он похож больше, чем на принца Гари, на принца Гамлета»; с Карамазовыми, где отдельные черточки разбросаны по всему роману, в его теме – отцовство, его мистическое начало, – трагедия Гамлета наоборот (в ходе событий «Идиота»); отчасти с Раскольниковым»¹⁰⁵.

Как видно из приведенных цитат, в отличие от Л. Пумпянского, Л.С. Выготский считал, что Шекспира и Достоевского «сближает родственная им обоим стихия трагического», и в своей работе он подробно развивает эту мысль.

В частных суждениях Вл. Гиппиус, приведенных Л.С. Выготским, нам хотелось бы обратить особое внимание на следующее утверждение: «Не человек владеет ими (стихиями – Ф.М.), а они владеют им – и несут его, и роняют, и возносят; и крутят и мечут человеческую волю. Таков и Гамлет, и Макбет, и Лир. Таков и Раскольников, и Рогожин, и Ставрогин, и Мышкин, и

¹⁰⁵ Выготский Л.С. Психология искусства. М., 1968. С. 541.

Карамазовы». Это не просто красивая метафора, удачно найденная фигура речи. Воспринятая концептуально, она открывает новую перспективу для дальнейших исследований.

Как видно из нашего анализа, профетизм Достоевского можно рассматривать как выражение стихийно-индивидуологических установок в изображении героев, его ориентацию на изображение не *типа*, а по-пушкински сложной, противоречивой *индивидуальности*, корни которой уходят в шекспировскую традицию. Отсюда же и некая общность в обнаруживаемых исследователями профетических установках Достоевского и Шекспира. В следующем параграфе мы постараемся выявить эти индивидуологические установки писателя в изображении типа *героя-идеолога*.

§ 3. «Подвижность» героя-идеолога в общем типологическом спектре поэтики Ф.М. Достоевского: признаки индивидуализации

В общем типологическом спектре героев Достоевского место героя-идеолога по праву считается одним из центральных. Возможно, это объясняется тем, что в работах многих исследователей начала XX века «идеологизм» выделялся не только на уровне отдельных образов, но и как особый, жанровообразующий элемент поэтики Достоевского. Столь пристальное внимание исследователей к теме идеологизма обеспечивается и некоторыми характерными особенностями самого художественного мира писателя – его особой *идеологической* акцентуацией тех тем и проблем, которые традиционно находились в поле зрения русской классики. Все это, вместе с тем, представляет для исследователей определенный соблазн – избрать идеологический аспект в качестве единого универсального ракурса исследования, признав его главенство, и описать художественный мир писателя с точки зрения героев той или иной типологической или этико-эстетической парадигмы.

Впервые термин «идеологический роман Ф.М. Достоевского» был введен в научный оборот Б.М. Энгельгардтом, считавшим, что «принципом чисто художественной ориентировки героя в окружающем является (у Достоевского – Ф.М.) та или иная форма его *идеологического отношения к миру*»¹⁰⁶. Позднее его концепция уточнялась, расширялась, подвергалась критическому переосмыслению в работах таких литературоведов как: М.М. Бахтин, В.Г. Одинокоев, Г.К. Щенников, Л.П. Гроссман, В.Я. Кирпотин, В.Д. Днепров, В.Н. Захаров и мн. др. При этом широта и всеохватность «идеологической» составляющей в поэтике Достоевского отмечалась практически всеми исследователями. Представляя краткий обзор этих взглядов в словаре-справочнике «Достоевский: эстетика и поэтика», А.П. Власкин делает следующие выводы: «Исключительно важная роль идеологических параметров творчества у Достоевского была обусловлена его представлениями о свойствах самой отражаемой действительности – состоянием общества и человека. В его записях неоднократно встречаются замечания типа: “А ведь в жизни главное убеждение...” (т.7; 161). Тем большую важность приобретает идеология, что Достоевский “не просто делает своими героями «идеологов», он рисует идеологический фазис в развитии общества, момент, когда идеи как бы разливаются по всей жизненной сфере” (В.Д. Днепров. С.264). Идеология выступает у Достоевского в разном виде, на разных ступенях своего воплощения: как личная «идея-страсть» (идеи «Наполеона», «Ротшильда» и пр.); как сложившаяся система взглядов (“Выступало убеждение, направление всей жизни...” – т.13; 376); как социально-типовая идея поколения или класса (Версилов: “Мы – носители идеи!” т.13; 374); как мысль общенационального масштаба (“Одна Россия живет не для себя, а для мысли...” – т.13; 377). В

¹⁰⁶ Энгельгардт Б. М. Идеологический роман Достоевского // Достоевский: статьи и материалы. Сб. 2. Л. 1924. С. 93. Электронный ресурс. – Режим доступа: <https://fotki.yandex.ru/next/users/aljokin/album/209193/view/586153>

своих романах Достоевский допускает грандиозные художественные обобщения «капитальных» исторических идей – христианской, коммунистической и буржуазной. И драматизм у него во многом обусловлен их столкновением – часто безысходным – на всех уровнях отражаемой действительности, вплоть до характера человека»¹⁰⁷.

Действительно, *идеологизм* является одним из важнейших, базовых, жанровообразующих элементов поэтики Достоевского. И это, наряду с «диалогизмом» и «полифонизмом», открытыми в творчестве Ф.М. Достоевского Бахтиным, является художественным новаторством писателя, его личным вкладом в развитие эстетики словесного творчества в целом. Но *идеологизм*, как понятие о «системе концептуально оформленных взглядов и идей», оказывается *a priori* в непростых отношениях с художественностью.

По мысли М.М. Бахтина, «предстоящий себе в смысле» «неискупленный герой Достоевского» принципиально лишен эстетического завершения. Мы смотрим на мир (в данном случае, подразумевается художественная реальность, прежде всего) «глазами героя». По отношению к самим себе у нас нет «авторитетной точки вненаходимости» для собственного «эстетического завершения».

Эту точку зрения Бахтина нельзя игнорировать, но, в то же время, нельзя и признать ее исчерпывающе достоверной, ведь она отражает мнение ученого как бы «в пределе», философски-концептуально. Недостаток эстетического завершения чреват смещением акцентов в восприятии: с эстетики на этику (поступка, точки зрения, взгляда на мир, эмоционально-ценностной ориентации и т.д.). И все это как будто действительно так: «полифонизм неслиянных голосов и сознаний» переводит повествование в план «этической заинтересованности»; поэтому читатели зачастую

¹⁰⁷ Достоевский: эстетика и поэтика: Словарь-справочник / Сост. Г.К. Щенников, А.А. Алексеев; науч. ред. Г.К. Щенников. Челябинск. 1997. С. 87.

соглашаются или спорят с героями Достоевского, забывая даже о том, что *герои – не люди*. В определенном смысле этому читательскому впечатлению соответствуют и некоторые высказывания о художественном мире Достоевского многих авторитетных исследователей. Например, такие введенные в научный оборот и закрепившиеся в достоевковедении определения как: «идеологический роман», «христианский реализм» и даже «православный реализм», – служат яркой иллюстрацией нашей мысли. Такой своего рода «идеологический крен» в поэтике Достоевского довольно ощутим, его присутствие отражается даже в реакции самого автора. В этом смысле характерно его замечание себе: «сделать лица во плоти, а не идеями только» [т.11, с. 196].

Особый интерес представляет собой и весьма своеобразный художественный фон, на котором изображаются главные герои Достоевского. Для большинства русских романистов этим фоном являются бытовые реалии. Герои русских классиков вписаны в богатый культурный, социальный и исторический контекст: «энциклопедия русской жизни» у Пушкина, изображение мелкопоместной среды у Гоголя, помещного дворянства у Тургенева, жизнеописание среднего и высшего дворянского круга у Толстого и т.д. Герой Достоевского как будто изъят из сферы подобных «бытовых обязательств».

Действительно, личная и семейная жизнь героев, их быт (в том числе культурный и социальный) не становится главным предметом изображения Достоевского. Эту «неукорененность» героя Достоевского в «бытовом плане» (эпического повествования) Энгельгардт связывает с особенностью изображения «героя из случайного семейства»: «"Обыденное" – черты быта, устойчивого образа, всегда имеющиеся налицо в жизни любой общественной группы, – представляются ему (Достоевскому – Ф.М.) лишенными

существенного значения»¹⁰⁸. Д.С. Лихачев видел в этом «небрежении бытом» особенности самого художественного метода Ф.М. Достоевского: «Если мы задались бы в дальнейшем целью охарактеризовать внутренний мир художественных произведений Достоевского – те закономерности, которые в этом мире существуют, – мы бы заметили, что для его произведений характерно именно отсутствие или крайняя ослабленность обычных закономерностей, обычного уклада жизни, обычного бытового поведения типичных представителей своей среды. Для Достоевского характерен интерес к исключениям и исключительности, не к среднему, а к случайному. За этим случайным прозреваются высшие связи и закономерности, не выражаемые обычными стилистическими приемами.

Мир Достоевского работает на малых сцеплениях, отдельные части его мало связаны друг с другом. Причинно-следственные, прагматические связи слабы. Мир этот постоянно обзревается с разных точек зрения, всегда в движении и всегда как бы дробен, с частыми нарушениями бытовых закономерностей»¹⁰⁹.

Думается, что даже там, где у Достоевского «бытовые» описания и присутствуют, они не самоценны, а выполняют служебную функцию, являются иллюстративным материалом к уточнению жизненной позиции героев. Эти жизненные установки и *ценностные ориентации* действительно очень важны, самодовлеющи в поэтике Достоевского, в них раскрывается личностный потенциал героев. И если в этих установках видеть отражение идеологических исканий героев, то творчество Достоевского окажется насквозь идеологическим, а *роман Достоевского* – полилогом идеологий.

Такому предельно «расширительному» толкованию *идеологизма* в художественном мире Достоевского препятствует локализация этого явления

¹⁰⁸ Энгельгардт, Б. Идеологический роман Достоевского // Ф.М. Достоевский. Статьи и материалы. Сб. 2. Л., М. 1924. С. 83-84. Электронный ресурс: <https://fotki.yandex.ru/next/users/aljokin/album/209193/view/586153>.

¹⁰⁹ Лихачев Д.С. «Небрежение словом» у Достоевского // Лихачев Д.С. Литература – Реальность – Литература. Л. 1981. С. 91.

в героях определенного интеллектуального склада – *героях-идеологах*. Ведь если в идеологизме Раскольникова, Ставрогина и Ивана Карамазова не принято сомневаться, то признать идеологами, например, Свидригайлова, Лебядкина, Федора Павловича, Мышкина или даже Дмитрия Карамазова представляется проблематичным. Причина этого, разумеется, не только в утвердившейся литературоведческой традиции. «Идея» у Достоевского представляет собой нечто большее, чем это может показаться на первый взгляд, объем этого понятия оказывается значительно шире расхожего представления о нем. По мнению Д.С. Лихачева: «Терминология Достоевского своеобразна. Она служит у него прямо противоположному, чем в научном языке: не созданию точных значений с вполне определенным смыслом, а созданию чрезвычайно емких неопределенностей, обнимающих множество частных случаев. <...>

Достоевский создает художественный термин не для того, чтобы читатель знал, как определить уже известное ему явление, а для того, чтобы он это явление заметил. И по мере того как читатель замечает вслед за Достоевским указанное ему явление, он распространяет художественный термин Достоевского на все большее число явлений. Конкретность и, следовательно, широта содержания художественного термина расширяют его объем вопреки формальной логике.

Но есть и другой смысл любви Достоевского к созданию различного рода терминов. Терминология, как аргот, имеет характер условности, сближающей автора и его читателей. <...> Но это «заговор», и идейный. <...> Достоевский, употребляя все эти термины и выражения, как бы устанавливает между собой и своими читателями атмосферу интимного единомыслия»¹¹⁰.

Действительно, если отвлечься от терминологии, приобретшей в исследованиях творчества Достоевского статичный характер и обратившей

¹¹⁰ Там же, с. 87-88.

многие номинации в своеобразные клише, то даже такое устоявшееся определение как «герой-идеолог» может показаться проблематичным. Почему, например, принято относить Раскольникова к *типу героя-идеолога*? Может быть, прежде всего, потому, что у Раскольникова есть *теория*, как некая безусловная ценность или идеал, в соответствии с которым он и пытается привести свои жизненные нормы. Она, безусловно, входит в состав его «идеи», отражающей целое личности Раскольникова, но никак не исчерпывает ее. А в чем, собственно, его идея? То же затруднение нас ожидает при попытке выявить *идею* Ставрогина. Ведь «пересказы» Шатова, Кириллова и Петра Верховенского затрагивают тот же *формально-теоретический* план *идеи* Ставрогина, причем в субъективно-личной обработке – Николай Всеволодович даже многого не узнает в своем «идеологическом прошлом». Или, например, идея Ивана Карамазова, которую, в зависимости от ситуации, интерпретации и личности интерпретирующего можно трактовать, с одной стороны, как тезис о том, что «все позволено» («пусть один гад съест другую гадину»), с другой – как «муку высшего сердца» («горняя мудрствовать и горних искати»).

Как справедливо замечает М. Бахтин в «Проблемах поэтики Достоевского»: «образ героя неразрывно связан с образом идеи и неотделим от него. Мы видим героя в идее и через идею, а идею видим в нем и через него»¹¹¹. Но если видеть «образ идеи через героя», то необходимо учитывать весь сложный контекст взаимоотношений этого героя (как явных, актуализированных, так и подтекстных, не развернувшихся в диалоги или высказывания) в художественной «среде обитания». Возможно, склонность к рефлексии и отвлеченному теоретизированию, тому *теоретизированию*, которое зачастую служит катализатором развития драматических событий в романах, и заставляет признать героев этой «породы» идеологами. Но само по себе *теоретизирование* отражает, с одной стороны, интеллектуальное

¹¹¹ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М.1979. С. 76.

усложнение в понимании жизни, с другой – ведет лишь к ее *натуральному* упрощению.

Г. К. Щенников видел в этом природу внутреннего конфликта героя-идеолога: «Подлинный характер героя-идеолога не соответствует его представлению о себе. Главное – моральные убеждения теоретика часто не отвечают его собственным нравственным потребностям. Дело в том, что кроме мятежного ума, они все наделены еще «беспокойным и тоскующим» сердцем. <...> В результате для такого героя характерна двуплановость этической ориентации (сознательной и бессознательной), а закономерным следствием становится внутреннее раздвоение. Оно воспринимается человеком очень болезненно в силу того, что каждый из теоретиков стремится к синтезу сознания и воли, убеждения и поступков. Они не хотят быть нравственными или безнравственными инстинктивно, бессознательно. Они появляются в романе с четко выраженным и, на их взгляд, цельным нравственным кредо и долгое время полагают, что поступки их целиком определяются идеей, пока вдруг не обнаружится, что их связи с миром сложнее теоретических построений, что цельности, внутренней идентичности они не обрели. История теоретика у Достоевского всегда, с той или иной стороны, служит раскрытию антитезы теория – жизнь»¹¹².

В «жизненном подтексте» этого теоретизирования героев-идеологов – глубокая внутренняя борьба с открытым, незавершенным исходом. Таким образом, «теория» – не самая важная составляющая «идеологии», но скорее, ее косная, застывшая часть. По мнению Д.С. Лихачева: «Миру идей и миру действительности несвойственна застылость и определенность. Отсюда неприязнь Достоевского к законченным мнениям и позициям, к отточенным определениям, к программным убеждениям и направлениям. Достоевский выступает против произведений искусства «с направлением»... <...> Все это для него лишь «мундиры», ненавидеть которые он привык еще с тех времен,

¹¹² Щенников Г.К. Целостность Достоевского. Екатеринбург. 2001. С. 133.

когда принужден был их носить сам или ходить под их командой.

Подчинение «идее» у Раскольникова, как бы она ни была логична, ведет к убийству и одиночеству, убивает в человеке человечность. Напротив, постепенное освобождение от предвзятой власти «идеи» составляет содержание «Подростка». <...>

Отсюда и постоянное нежелание Достоевского высказываться до конца, связывать себя своими убеждениями, принципами, «позициями», «идейными программами» или примыканиями к каким-либо «направлениям». Отсюда же предпочтение эмоционального отношения к действительности перед интеллектуальным. Отсюда идеи-чувства – более свободные, чем идеи-мысли»¹¹³.

Косвенным подтверждением этого вывода может служить то, что образ «подпольного парадоксалиста» некоторыми литературоведами и философами, начиная с Л.Н. Шестова, рассматривается как прообраз будущих героев-идеологов. Между тем, никакой специальной *теории-идеи* у героя нет. Эта принципиальная лишенность теоретического (любая мысль тонет в потоке рефлексии героя, – отсюда «парадоксализм»), этического и эстетического завершения, возможно, коренящаяся в самой жанровой природе «самоотчета-исповеди», не становится препятствием для типологической дифференциации героя: подпольный парадоксалист оказывается «по духу» ближе всего к будущим героям-идеологам, художественный генезис каждого из которых содержит память о нем.

В таком, «идейно-теоретическом», смысле «проговариваются» многие герои, эмоционально-ценностные ориентации которых покоятся в стороне от идеологических исканий. Например, Федор Павлович Карамазов, отголоски идеологических установок которого вполне различимы в главах «За коньячком», «Контроверза», в диалогах с Алешей. Но контекст его «идеи»,

¹¹³ Лихачев, Д.С. Достоевский в поисках реального и достоверного //Лихачев Д.С. Литература – Реальность – Литература. Л.1981.С. 65-66.

целого личности, без сомнения, намного шире – ведь он, как минимум, «включает» и всех братьев Карамазовых. То же, например, и у Свидригайлова: контексты его взаимоотношений с Дуней и Соней существенно корректируют некоторые обнаруженные перед Раскольниковым жизненные установки и ценностные ориентации («цинизм» и «иронию» – по Касаткиной).

Разумеется, образ *героя-идеолога* неотделим от понятия *идеи*, носителем которой он является. Но проблема в том, что это понятие всегда трактуется слишком широко, да узко и не может быть истолковано. Так, например, Г.Г. Ермилова, обобщая почти вековой опыт исследований в этой области комментирует «идею» у Достоевского следующим образом: «Идея – воплощенная в произведении искусства эстетически обобщенная авторская мысль, отражающая определенную концепцию мира и человека. Художественная идея передается всей целостностью произведения искусства, единством всех его уровней и элементов. Отсюда невозможность исчерпывающего, адекватного ее перевода на язык научных понятий, критических суждений»¹¹⁴.

«Трудности перевода» проявляется еще и в том, что этот «идеологический концептуализм» героев-идеологов оказывается тоже как бы «размытым»: образы воспринимаются «художественно-избыточными», неисчерпаемыми (см. процитированные выше замечания Д.С. Лихачева и Г.К. Щенникова). Несмотря на *теоретическую* глубину *идеологических* исканий в творчестве Достоевского, снискавших ему славу создателя «идеологического романа», сам автор «романного пятикнижия» всегда отстаивал именно *художественную* реализацию *идеи*. В статье «Г-н –бов и вопрос об искусстве» Достоевский писал: «"Была бы видна идея, была бы только видна цель, для которой произведение написано, – и довольно; а

¹¹⁴ Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь–справочник. Челябинск. 1997. С. 87.

художественность дело пустое, третьестепенное, почти ненужное". Вот как думают утилитаристы. А так как произведение нехудожественное никогда и ни под каким видом не достигает своей цели; мало того: более вредит делу, чем приносит пользы, то, стало быть, утилитаристы, не признавая художественности, сами же более всех вредят делу, а следственно, идут прямо против самих себя, потому что они ищут не вреда, а пользы. <...> Есть идеи невысказанные, бессознательные и только лишь сильно чувствуемые; таких идей много как бы слитых с душой человека» [т.21, 17].

К типу *героя-идеолога* исследователи творчества Ф.М. Достоевского традиционно относят таких героев, как: Раскольников, Ставрогин, Иван Карамазов, а также Шатов, Кириллов, Ипполит Терентьев, Аркадий Долгорукий. Протягивая смысловые нити от одного героя к другому, многие исследователи творчества Достоевского прослеживали эволюцию этого *типа* и связанную с ним эволюцию художественного стиля писателя, определяли место *героя-идеолога* Достоевского во всей широте историко-литературного контекста. Разумеется, тип *героя-идеолога* в романах русского классика не мог возникнуть на пустом месте: он имеет свои истоки как в мировой художественной литературе (см., например, обстоятельные работы на эту тему Р.Г. Назирова, Л.П. Гроссмана), так и в творчестве самого писателя, прежде всего, конечно, в «Записках из подполья». Однако стоит учитывать и более ранние произведения автора. «Сентиментализм» ранних повестей Ф.М. Достоевского одинаково значим для формирования типа *идеолога*, знакомого нам по более поздним романам писателя. По мнению В.Г. Одинокова: «Общей покрывающей точкой» системы центральных образов в произведениях Ф.М. Достоевского являются типы «мечтателя» и «подпольного»¹¹⁵.

Идеи «подпольного парадоксалиста» служат важнейшей отправной

¹¹⁵ Одинокое В.Г. Типология образов в художественной системе Ф.М. Достоевского. Новосибирск.1981. С. 7.

точкой для всех последующих героев-идеологов. Л. Шестов придавал особое значение повести «Записки из подполья» в контексте романного творчества писателя. Русский философ считал, что “«Записки из мертвого дома» и «Записки из подполья» питают все последующие произведения Достоевского. Его большие романы: «Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы», «Подросток» и «Братья Карамазовы» – только огромные комментарии к раньше написанным запискам”¹¹⁶.

И все же, на наш взгляд, *идеологизм* нельзя считать художественной доминантой образа «парадоксалиста». На это обратил внимание еще М.М. Бахтин в работе «Проблемы поэтики Достоевского»: «Идеологом является уже и «человек из подполья», но полноту значения идеологическое творчество героев получает в романах; идея здесь действительно становится героиней произведения»¹¹⁷. Действительно, подпольный парадоксалист оказывается носителем идеи «подполья», но «идеологом подполья» его можно назвать лишь условно: «Записки из подполья» выдержаны в жанре самоотчета-исповеди. Образ «подпольного парадоксалиста» настолько уникален сам по себе, что образует некий пра-экзистенциальный тип. Парадоксально, но «в чистом виде» этот тип получит развитие уже вне творчества Достоевского. Это, скорее, тип, связанный с искусством будущего и будущей «философии жизни», которые станут актуальными в начале XX века. В романном же творчестве самого Достоевского подобной экзистенциальной квинтэссенции в чистом виде уже практически не встречается, тема «подполья» хотя и остается одной из краеугольных, но не звучит столь самодовлеюще, она сопровождается развитием других тем.

Можно сказать, что *тема* «идеологического подполья» пронизывает все творчество Достоевского как некая стихия. Генеалогические связи «подпольного парадоксалиста» с более поздними героями Достоевского

¹¹⁶ Шестов Л. Преодоление самоочевидностей // Шестов Л. Сочинения в 2 тт. Т. 1. М. 1993. С. 62.

¹¹⁷ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М. 1979. С. 89.

прослеживаются, прежде всего, по линии развития типа *героя-идеолога*. На это указывает склонность *героев-идеологов* к рефлексии, самоуглублению, их болезненное стремление справиться с комплексом неполноценности. Апелляция к разуму, упование на «эвклидов ум», «математику» – способ избежать столкновения с реальностью, попытка защиты их слишком обнаженного человеческого «я» от агрессивной «среды». В какой-то степени генеалогическое родство героев-идеологов с подпольным парадоксалистом подчеркивается и через образы идейных оппонентов: всеразъедающей рефлексии ума противопоставляется «опыт деятельной любви». Так в творчестве Достоевского оформляется своего рода художественная «диполь» – статичная пара героев, в которую включаются «герой-идеолог» и «христианский подвижник» (соответственно: «своевольный» и «кроткий» по классификации В.Ф. Переверзева): парадоксалист – Лиза, Раскольников – Соня, Ипполит – Мышкин, Ставрогин – Тихон, Марья Лебядкина, Степан Трофимович – Софья, Версиров – Макар Долгорукий, Иван Карамазов – Алеша, Великий инквизитор – Христос и т.д., и шире – в концептуально-идеологическом плане – нигилистическому многословию противопоставляется кроткая христианская любовь и сочувствие.

Первым «полноценным» героем-идеологом можно считать Раскольникова. В отличие от «подпольного парадоксалиста», у него есть *теория*, которую он «поверяет практике». В каком-то смысле и поэтическая структура повести «Записки из подполья» включает прообраз-алгоритм жизненной коллизии главного героя «Преступления и наказания» – в ней так же присутствуют рефлексивно-теоретическая и практическая части. И рефлексивно-теоретическая – экзистенциальный бунт – как бы предваряет его практическое воплощение во второй. Но жизненная позиция Раскольникова заметно активней, и этим он принципиально отличается от «парадоксалиста». Раскольников стремится выйти из своего «подполья» более радикальными средствами – через преступление: «Ну и я... вышел из

задумчивости... задушил по примеру авторитета» [т.6, 319].

«Выходя из задумчивости» столь оригинальным способом, Раскольников, тем не менее, разрывает порочный круг замкнутого экзистенциального самосознания. Если подпольный парадоксалист принципиально избегает всякого самоопределения и деятельности, то Раскольников же, напротив, настоятельно этого определения требует (ср. активное: «тварь дрожащая или право имею» Раскольникова с пассивным: «я-то один, а они-то все» парадоксалиста). Раскольников подспудно пытается привнести в *жизнь*, претворить один из катехизисов героя «Записок из подполья» («миру провалиться, а чтоб мне чаю пить»). Этот принцип содержится в самой *теории* о разделении людей на два разряда: «тварей дрожащих» и «право имеющих». Но пытаясь всецело подчинить себя *идее*, – поставить свои сердечные инстинкты на службу интеллектуальной рефлексии, – Раскольников превращается в раба своей идеи и лишается собственной воли: «Точно он попал клочком одежды в колесо машины, и его начало в нее втягивать» [т. 6, 58].

Если подпольный парадоксалист только потенциальный идеолог, то Раскольников – идеолог вполне реализовавшийся, он сам одержим идеей-страстью, которая как бы «умерла», растворившись в сознаниях других героев – Порфирия Петровича, Свидригайлова, Лужина, Сони.

Обращает на себя внимание трансформация не только образа героя-идеолога, но и его главного «идейного» оппонента. Черты Сони во многом напоминают нам черты Лизы: кротость, безответность, смирение со своим положением (обе они проститутки), и в то же время чувство собственного достоинства, христианская отзывчивость, равнодушие к чужой беде. Реакция Сони на Раскольникова во многом повторяет реакцию Лизы на героя «Записок». Например, вот пронизательные откровения парадоксалиста: «Я знал, что она, может быть, запутается и не поймет подробностей; но я знал тоже, что она отлично хорошо поймет сущность. Так и случилось. Она

побледнела, как платок, хотела что-то проговорить, губы ее болезненно искривились; но как будто ее топором подсекли, упала на стул. И всё время потом она слушала меня, раскрыв рот, открыв глаза и дрожа от ужасного страха» [т.5; 173]; «Я до того привык думать и воображать всё по книжке и представлять себе всё на свете так, как сам еще прежде в мечтах сочинил, что даже сразу и не понял тогда этого странного обстоятельства. А случилось вот что: Лиза, оскорбленная и раздавленная мною, поняла гораздо больше, чем я воображал себе. Она поняла из всего этого то, что женщина всегда прежде всего поймет, если искренно любит, а именно: что я сам несчастлив» [т.5, 174]. Ср. со словами Сони: «...только... говори, говори! Я пойму, я *про себя* все пойму!» [т.6, 251].

Как видно из примеров, скупые реплики Сони во многом повторяют замечания Лизы и самого героя повести «Записки из подполья». Но вместе с тем, есть и различия: образ Сони прорисован Достоевским значительно глубже и полнее, мы знаем о Соне намного больше, чем о Лизе. Идея смирения и христианского самопожертвования становится художественной доминантой образа Сони. В романе показано и прямое обращение героини к Евангелию. Христианская же подоплека образа Лизы угадывается, но она не столь очевидна, как у Сони, дана как бы в подтексте.

В сценах «взаимного открытия» главные герои и повести, и романа не только сближаются, но и разводятся автором. Вот как описывает Достоевский состояние Раскольникова и Сони в сцене признания героя в совершенном убийстве: «И вдруг странное, неожиданное ощущение какой-то едкой ненависти к Соне прошло по его сердцу. Как бы удивясь и испугавшись сам этого ощущения, он вдруг поднял голову и пристально поглядел на нее; но он встретил на себе беспокойный и до муки заботливый взгляд ее; тут была любовь; ненависть его исчезла, как призрак. Это было не то; он принял одно чувство за другое» [т. 6, 314]. У героя «Записок» сочувственное отношение Лизы вызывает прямо противоположную реакцию:

сначала он расчувствовался, смягчился, а потом – возненавидел и себя за минутную слабость, и ее за это сочувствие. Эта последняя реакция и предопределяет исход их встречи.

Сама неспособность Раскольникова объясниться с Соней бесконечно углубляет подтекст его *идеи*. Не все в этой *идее* оказывается ясно даже для него самого. Достаточно вспомнить тщетные попытки героя объяснить причины совершенного преступления [т.6, 317-322]: «... да как вы, вы, такой... могли на это решиться?... Да что это!

– Ну да, чтоб ограбить. Перестань, Соня! – как-то устало и даже как бы с досадой ответил он.

Соня стояла как бы ошеломленная, но вдруг вскричала:

– Ты был голоден! ты... чтобы матери помочь? Да?

– Нет, Соня, нет, – бормотал он, отвернувшись и свесив голову, – не был я так голоден... я действительно хотел помочь матери, но... и это не совсем верно... не мучь меня, Соня!» [т.6, 317]. И далее Раскольников пытается разъяснить Соне мотивы убийства: «– Знаешь, Соня, – сказал он вдруг с каким-то вдохновением, – знаешь, что я тебе скажу: если б только я зарезал из того, что голоден был, – продолжал он, упирая в каждое слово и загадочно, но искренно смотря на нее, – то я бы теперь... счастлив был! Знай ты это!» [т.6, 318]. Но герой не выдерживает выбранного тона, его голос «ломается», вдохновение иссякает, иллюзия возможности рационального объяснения постепенно сходит на нет в присутствии любящей Сони: «– И что тебе, что тебе в том, – вскричал он через мгновение с каким-то даже отчаянием, – ну что тебе в том, если б я и сознался сейчас, что дурно сделал? Ну что тебе в этом глупом торжестве надо мною? Ах, Соня, для того ли я пришел к тебе теперь! <...> ...вот ты ждешь от меня объяснений, Соня, сидишь и ждешь, я это вижу; а что я скажу тебе? Ничего ведь ты не поймешь в этом, а только исстрадаешься вся... из-за меня! Ну вот, ты плачешь и опять меня обнимаешь, – ну за что ты меня обнимаешь? За то, что я сам не вынес и

на другого пришел свалить: «страдай и ты, мне легче будет!» И можешь ты любить такого подлеца?

– Да разве ты тоже не мучаешься? – вскричала Соня.

Опять то же чувство волной хлынуло в его душу и опять на миг размягчило ее.

– Соня, у меня сердце злое, ты это заметь: этим можно многое объяснить. Я потому и пришел, что зол. Есть такие, которые не пришли бы. А я трус и... подлец! Но... пусть! всё это не то... Говорить теперь надо, а я начать не умею...» [т.6, 318].

Сбивчивость этих объяснений усиливается многократными фигурами умолчания, паузами, характерными авторскими ремарками: «Он говорил как будто заученное» [т.6, 319], «в каком-то бессилии дотащился он до конца рассказа и поник головой» [т.6, 320], и, самое главное, признаниями Раскольникова в несостоятельности собственных объяснений, которыми заканчивается каждая из попыток: «– Сама видишь, что не так!.. А я ведь искренно рассказал, правду!» [т.6,320]; «– А впрочем, я вру, Соня, – прибавил он, – давно уже вру... Это всё не то; ты справедливо говоришь. Совсем, совсем, совсем тут другие причины!..» [т.6, 320]. Ясно одно – мы имеем дело с *идеей-чувством*, *идеей-страстью*, не только глубоко укоренившейся в сознании героя, но и пронизавшей все его существо: «Раскольников, говоря это, хоть и смотрел на Соню, но уж не заботился более: поймет она или нет. Лихорадка вполне охватила его. Он был в каком-то мрачном восторге. (Действительно, он слишком долго ни с кем не говорил!)» [т.6, 321]. Слишком много причин сошлось разом. Не обошлось и без мистических совпадений (аллюзия на пушкинского Германа здесь вполне очевидна).

Стоит отметить, что смутность этих сбивчивых признаний Раскольникова производят на Соню тот же эффект, что и на самого Раскольникова – чтение Евангелия Соней во время первого свидания: «Он

слишком хорошо понимал, как тяжело было ей теперь выдавать и обличать все свое. Он понял, что чувства эти действительно как бы составляли настоящую и уже давнишнюю, может быть, тайну ее, может быть еще с самого отрочества, еще в семье, подле несчастного отца и сумасшедшей от горя мачехи, среди голодных детей, безобразных криков и попреков. Но в то же время он узнал теперь, и узнал наверно, что хоть и тосковала она и боялась чего-то ужасно, принимаясь теперь читать, но что вместе с тем ей мучительно самой хотелось прочесть, несмотря на всю тоску и на все опасения, и именно ему, чтоб он слышал, и непременно теперь – "что бы там ни вышло потом!"... Он прочел это в ее глазах, понял из ее восторженного волнения...» [т.6, 250]. Второе свидание является, таким образом, зеркальным отражением первого, только здесь уже «выдает и обличает все свое» сам герой: «У Сони промелькнула было мысль: «Не сумасшедший ли?» Но тотчас же она ее оставила: нет, тут другое» [т.6, 317]; «Соня поняла, что этот мрачный катехизис стал его верой и законом» [т.6, 321]. Напомним, что мысли о сумасшествии Сони сопровождали и размышления Раскольникова над ее горькой участью.

Многое в «идее» Раскольникова проясняется в его встречах не только с Соней, но и со Свидригайловым: «Давеча, как я вошел и увидел, что вы с закрытыми глазами лежите, а сами делаете вид, – тут же и сказал себе: «Это тот самый и есть!»» [т.6, 219]. Темная, «подпольная» сторона личности Раскольникова через Свидригайлова вдруг становится очевидной и для самого героя. И он болезненно реагирует на такое обнажение души, а потому пытается вернуть разговор в привычное «понятийное» русло: «Что это такое: тот самый? Про что это вы? – вскричал Раскольников» [т.6, 219]. Язык инстинктов трудно переводим на язык разума, и Свидригайлов сбивается, не дает вразумительного ответа на этот вопрос: «Про что? А право, не знаю, про что ... – чистосердечно и как-то сам запутавшись, пробормотал Свидригайлов. С минуту помолчали. Оба поглядели друг на друга во все

глаза» [т.6, 219]. Эта сцена «взаимного открытия» героев примечательна тем, что в ней начинают доминировать более глубокие, «ранние», невербальные средства речевого общения.

Раскольников инстинктивно интересуется в Свидригайлове тем же, чем и сам Свидригайлов интересуется в Раскольникове – «подпольем», и, одновременно, оба героя ищут в друг друге некие «точки опоры», ищут чем «позаимствоваться» [т.6, 358]. Примечательно, что Раскольников реагирует на слова Свидригайлова как на свои собственные мысли: «Отчего я так и думал, что с вами непременно что-нибудь в этом роде случается! – проговорил вдруг Раскольников и в ту же минуту удивился, что это сказал» [т.6, 219]. Аналогичным образом ведет себя и Свидригайлов, доверяя мнению Раскольникова как своему собственному. Эти моменты «интимного» единомыслия схвачены в «случайных» замечаниях, как бы обмолвках героев: «Как, у меня вырывались такие слова и словечки? – пренаивно испугался вдруг Свидригайлов, не обратив ни малейшего внимания на эпитет, приданный его намерениям» [т.6, 289]. Отсюда и то чувство неловкости, которое поминутно испытывает Раскольников в продолжение этих «свиданий».

Стоит заметить, что отрицательные духовные идеалы, на которые идеологически ориентирован Раскольников, пропитаны эстетикой романтизма: «Где это, – подумал Раскольников, идя далее, – где это я читал, как один приговоренный к смерти, за час до смерти, говорит или думает, что если бы пришлось ему жить где-нибудь на высоте, на скале, и на такой узенькой площадке, чтобы только две ноги можно было поставить, – а кругом будут пропасти, океан, вечный мрак, вечное уединение и вечная буря, – и оставаться так, стоя на аршине пространства, всю жизнь, тысячу лет, вечность, – то лучше так жить, чем сейчас умирать!..» [т.6, 123]. Позднее Свидригайлову он признается: «...страдание и боль всегда обязательны для широкого сознания и глубокого сердца. Истинно великие люди, мне кажется,

должны ощущать на свете великую грусть, – прибавил он вдруг задумчиво, даже не в тон разговора» [т.6, 203].

Но Свидригайлов снимает загадочно-романтический ореол с картины вечного уединения, низводя «аршин пространства», «окруженный пропастями», «океаном», «вечным мраком», «вечным уединением» и «вечной бурей» до «закоптелой баньки с пауками»: «Нам вот все представляется вечность как идея, которую понять нельзя, что-то огромное, огромное! Да почему же непременно огромное? И вдруг, вместо всего этого, представьте себе, будет там одна комнатка, эдак вроде деревенской бани, закоптелая, а по всем углам пауки, и вот и вся вечность...» [т.6, 221].

Подобным же образом Свидригайлов нивелирует идею о «великой грусти», присущей «истинно великим людям», низводя ее до уровня «скуки всякого порядочного человека»: «Я согласен, что порядочный человек обязан скучать, но ведь однако ж...» [т.6, 362].

Вместе с тем, именно «открытость бездне» (Г. Померанц) «подпольного самосознания» наделяет его носителей пророчески-проницательным даром, расширяет художественный подтекст этих образов. И потому их взаимные откровения носят *гадательный* характер, героям как будто удается выйти за грань настоящего, «сойтись в бесконечности» художественной вселенной Достоевского: «Еще бы вам-то не ощущать наслаждения, – вскрикнул Раскольников, тоже вставая, – разве для исшаркавшегося развратника рассказывать о таких похождениях, – имея в виду какое-нибудь чудовищное намерение в этом же роде, – не наслаждение, да еще при таких обстоятельствах и такому человеку, как я... Разжигает.

– Ну если так, – даже с некоторым удивлением ответил Свидригайлов, рассматривая Раскольникова, – если так, то вы и сами порядочный циник. Материал, по крайней мере, заключаете в себе огромный. Сознать много можете, много...» [т.6, 371].

Не случайно Свидригайлову накануне самоубийства видится и

возможный исход для Раскольникова на этом пути: «А шельма, однако ж, этот Раскольников! Много на себе перетащил. Большой шельмой может быть со временем, когда вздор повыскочет, а теперь *слишком* уж жить ему хочется!» [т.6, 390].

Но Свидригайлов несколько преувеличивает значение «подполья» в личности Раскольникова, быть может, инстинктивно «защищаясь» этим мнением о нем. Раскольников, в свою очередь, преувеличивает возможности разума в намерениях вырваться из порочного круга самосознания. Ведь через убийство старухи он рассчитывал «выйти из задумчивости», из собственного «подполья»: «...и дойдешь до такой черты, что не перешагнешь ее – несчастна будешь...». И он решается на «алогичный» поступок – покаяться не раскаиваясь. Однако, несмотря на то, что этот поступок действительно включает какой-то парадокс, он имеет свою художественную логику. Раскольников, в отличие от Свидригайлова, не отстранен от жизни, он проявляет себя в ней, поверяя свою *теорию практикой*. Характер героя, его жизненные установки еще не сложились, но лишь формируются. Последнее «завершающее слово о нем не произнесено». Хотя и очевидно, что контекст личностных взаимоотношений героев, сообразуясь с логикой сюжетно-фабульных закономерностей, не учитывает всех вариантов реализации их личностных потенциалов.

Встречи Раскольникова со Свидригайловым, как и попытки объясниться с Соней и Дуней («есть такая черта...»), проясняют нам и сущность *идеи* Раскольникова, которая оказывается значительно шире его *теории*. Иными словами, *идея* Раскольникова, а именно с ней ассоциируется личность героя, никак не укладывается в прокрустово ложе его *теории*. Не все здесь может быть объяснено логическими выводами и «разложено по полочкам». Не случайно Раскольников и сам «вопрошает» у окружающих его героев. Они ему нужны как «воздух». В каждом из них для Родиона мнится своего рода «исход», возможные реализации скрытых потенциалов его

личности. Раскольников делает свой выбор, оставаясь с Соней. Можно сказать, допустив некоторую метафорическую условность и расширительный характер предположения, что из этого выбора возникает роман «Идиот». Но уже следующий роман, «Бесы», наглядно демонстрирует иные возможности реализации судьбы Раскольникова.

Художественная среда обитания, в которую Достоевский погружает своего героя-идеолога в романе «Преступление и наказание», значительно богаче, чем в повести «Записки из подполья». Она представлена и такими героями как Лужин, Порфирий Петрович, Лебезятников. С одной стороны, это вполне самостоятельные, самоценные персонажи, с другой – они находятся в поле одного «идеологического заговора» (Д.С. Лихачев) с Раскольниковым. В них как бы «умирает» сам Раскольников как идеолог.

Таким образом, идея Раскольникова, отражаясь в идеях других героев, проясняется как для читателя, так и для самого героя. По линиям взаимоотношений с этими героями ширится и углубляется образ самой идеи, и, соответственно, художественный подтекст ее носителя, Родиона Раскольникова. Раскрываются и «латентные» возможности реализации личности в целом. Скрытые возможности личности Раскольникова прозревают и Свидригайлов, и Порфирий Петрович, и Соня. На этот интересный элемент «гадательности» в возможных реализациях судьбы героя обратил внимание С.Г. Бочаров, правда, анализируя произведение А.С. Пушкина (размышления о судьбе Ленского в «Евгении Онегине»)¹¹⁸.

Свидригайлов и Раскольников – герои больших, недореализованных возможностей (в рамках романских судеб этих персонажей). Их «открытый диалог» повторится не только в романе, где роль Свидригайлова отчасти возьмет на себя сам Раскольников (в диалоге с Соней), но и на «новом витке» в других романских переключках. Его отголоски вполне различимы в

¹¹⁸ Бочаров С.Г. О возможном сюжете: «Евгений Онегин» // С.Г. Бочаров. Сюжеты русской литературы. М. 1999. С.17-46.

диалогах Шатова и Ставрогина в «Бесах», Ивана и Смердякова, Ивана и Алеши в «Братьях Карамазовых», в горячей исповеди Ипполита в «Идиоте».

К таким же героям-идеологам, «не выяснившимся» в рамках одной романной судьбы, можно отнести Ипполита Терентьева и Аркадия Долгорукого. В их идеологических исканиях проявляется какая-то «недосиженность» (по определению Степана Трофимовича Верховенского), «шатость», они почти никогда не доходят до дела, а если и доходят, то постоянно «сбиваются», меняют ориентиры, проявляют непоследовательность. Они сами находятся как бы в стадии становления, творческого поиска, идеологических метаний и исканий, а потому еще никого не могут увлечь, заразить своей идеологией. Это еще идеологи формирующиеся. У них и сами *идеи* могут носить противоречивый характер. Но идеологизм, склонность предаваться философско-теоретическим размышлениям и отдаваться им во власть, явлен в них как некий личностный *элемент, стихия*. Между тем поэтика этих образов отражает и общие творческие установки писателя, сосредоточенного на изображении всего «не выявленного, не установившегося, но лишь формирующегося». Неслучайно, на определенном этапе работы над романом «Идиот» Достоевский даже хотел сделать образ Ипполита своего рода идеологическим центром, «главной осью всего романа»¹¹⁹.

Об этой особенной взаимосвязи художественной методологии Достоевского с генеалогией его образов очень убедительно, на наш взгляд, высказался В.В. Розанов: «Мы назвали выше гр. Л. Толстого художником жизни в ее завершившихся формах, которые приобрели твердость; духовный мир человека в пределах этих форм исчерпан им с недостижимым совершенством: все малейшие движения сердца, все незаметные ростки мысли в формах установившейся жизни, установившегося духовного строя изображены в его произведениях с отчетливостью, которая не оставляет

¹¹⁹ См., например: Достоевский Ф.М. ПСС в 30 т. Т. 9. Л. 1974. С. 277.

ничего желать. Но два великие момента в исторически развивающейся жизни, зарождения и разложения, не тронуты им; моменты эти несомненно носят в себе нечто болезненное, часто заключают в себе неправильное и иногда преступное. От всего этого он как-то непреодолимо отвращается. Напротив, Достоевский к этому непреодолимо влечется: он восполняет гр. Толстого; в противоположность ему, он аналитик неустановившегося в человеческой жизни и в человеческом духе.

Его совершенная отдельность от текущей действительности, отсутствие каких-либо органических связей с нею, симпатий к ней есть, конечно, главная причина того, что он исключительно останавливается на моментах зарождения и разложения. Полный ожиданий или сожалений, он вечно обращен был к будущему или давно прошедшему, но никогда к настоящему. Поэтому следить, как, разлагаясь, – умирает настоящее или как, среди этого умирания, – брезжит новая жизнь, всегда было для него высшим удовлетворением. В длинном ряде его романов, от "Преступления и наказания" и до "Братьев Карамазовых", мы видим установившиеся типы только мелькающими, почти издали; на первом плане движутся люди, не принадлежащие ни к какой определенной категории, встревоженные и ищущие, разрушающие или создающие»¹²⁰.

Можно заметить, что внимание В. Розанова сосредоточивается на образах героев-идеологов Ф.М. Достоевского, которых философ не без оснований полагает главными: «Кто они? Что такое они? Их положение в обществе, их отношение к действительности те же, что и у Нечаева: положение – посторонних людей, отношение – критическое. <...> Я называю эти "тени прошлого", может быть уже ушедшие в землю, невольно "милыми", потому что <...> на этих лицах останавливается воспоминание с наибольшим удовлетворением... дерзну сказать (хотя то были и мальчики) – с наибольшим уважением. Привлекала вот эта их "непринадлежность ни к

¹²⁰ Розанов В.В. Легенда о Великом инквизиторе Ф.М. Достоевского. М. 1996. С. 34-35.

чему", в настоящем ли, в будущем ли. От этого на них ложился свет какой-то сиротливости, главным образом духовной <...> ...ни к чему-то, ни к чему в действительности они не были привязаны, ни с чем не связаны... Вытекало это из избытка у них воображения и общих чувств, общих идей... Все они были монахами-мечтателями, вернее, и по возрасту, – были как бы мечтательными послушниками возле монастыря, который им был совершенно не нужен и нисколько их не тянул. <...> Главное – книги и мечта. Чтение совершенно необузданное, "без всякого разбора", но, главным образом, без всякого удержу, день и ночь, как гашиш, как опиум. <...> "Чтение" было "бегством" для того, у кого не было денег и возможности "купить билет в поезд" и уехать непременно "куда-нибудь", без определения места. Как "определенное место", – так "гадость" для этих 17–18–23-летних "бегунов"»¹²¹. В этой емкой, символистско-метафорической трактовке образной системы Достоевского схвачена и охарактеризована ее очень важная индивидуологическая составляющая, передан ее генезис. Здесь выявляется органичная связь образов «мечтателей» сентиментальных повестей раннего Достоевского с героями-идеологами зрелого периода. Опыение от чтения, почти наркотическое, уход от реальности в «идеологическое подполье», который разовьется в романтический конфликт, «идеи-чувства», которые захватывают героев – все это неотъемлемые атрибуты поэтики Достоевского от «ранних» сентиментальных повестей до большого романного творчества и поздних произведений малой прозы. Соотношение выявленных Розановым элементов могло меняться на разных этапах творчества, но сами элементы оставались практически неизменными, вступая порой в замысловатые контаминации и уходя в подтекст того или иного образа.

Среди главных героев романного пятикнижия Ф.М. Достоевского

¹²¹ Розанов В.В. О происхождении некоторых типов Достоевского // Розанов В.В. Легенда о Великом инквизиторе Ф.М. Достоевского. М. 1996. С.576-577.

наиболее близким Раскольникову по духу идеологом является, на наш взгляд, Иван Карамазов. Их роднит склонность к рефлексии, искреннее глубокое переживание собственной идеи и своего соответствия ей, в обоих героях угадывается конфликт «чувства» и «разума». Но, в отличие от Раскольникова, испытывавшего *идею* непосредственно на себе, Иван, отчасти следуя Ставрогину, заражает своей *идеей* других и уже через них, опосредованно, проводит ее в жизнь. Так, *идеей* Ивана проникается Смердяков, который в «метафорическом смысле» передает ее Илюше Снегиреву. Даже чистый сердцем Алеша на какой-то момент попадает под ее обаяние (когда вдруг «бунтует» после кончины старца Зосимы). Как и в предыдущих романах, главный герой-идеолог связан системой двойников с основными сюжетными линиями.

Принципиально иной тип идеолога был представлен еще раньше, в образе Ставрогина. Можно сказать, что в нем тема идеологизма у Достоевского достигает апогея своего развития. Этот герой отличается от других героев-идеологов тем, что способен синтезировать различные, порой даже взаимоисключающие идеи. Так, Шатов говорит Ставрогину: «В Америке я лежал три месяца на соломе, рядом с одним несчастным, и узнал от него, что в то же самое время, когда вы насаждали в моем сердце бога и родину, – в то же самое время, даже, может быть, в те же самые дни, вы отравили сердце этого несчастного, этого маньяка, Кириллова ядом...» [т.10, 197]. В каком-то смысле можно говорить о своего рода «духовном ростовщичестве» Ставрогина – он как бы отдает своим «ученикам» идеи «в рост», рассчитывая, вероятно, на определенные психологические «дивиденды». Интересна реплика Ставрогина на вопрос Шатова: «Если вы отступились теперь от тогдашних слов про народ, то как могли вы их тогда выговорить?... Вот что давит меня теперь.

– Не шутил же я с вами и тогда; убеждая вас, я, может, еще больше хлопотал о себе, чем о вас, – загадочно произнес Ставрогин» [т.10, 196-197].

В каком-то смысле именно эта фраза перекликается со словами Ивана Карамазова, сказанными Алексею в главе «Братья знакомятся»: «Братишка ты мой, не тебя я хочу развратить и сдвинуть с твоего устоя, я может быть, себя хотел бы исцелить тобою, – улыбнулся вдруг Иван, совсем как маленький кроткий мальчик» [т.14, 247].

Заражая «пламенными» идеями своих «учеников» – Шатова, Кириллова, Петра Верховенского, – Ставрогин доводит их до «бесовской одержимости», до безумия, однако сам не заражается этими идеями. Он проявляет черствость и безразличие не только к старикам, женщинам и детям, но и к порождениям собственной мысли – к своим идеям герой оказывается «ни холоден, ни горяч». Ставрогин лишь способен на короткое время вдруг «почувствовать мысль», но не способен вобрать ее в себя, а потому – «ищет бремени». Его сознание преодолевает всякую «интеллектуальную чувственность»: «Ваше предположение о том, что все это произошло в одно и то же время, почти верно; ну, и что же из всего этого? Повторяю, я вас, ни того, ни другого, не обманывал <...>. Если б я веровал, то без сомнения, повторил бы это и теперь; я не лгал, говоря как верующий, – очень серьезно произнес Николай Всеволодович» [т.6, 253-254].

Шатова и Кириллова роднит с Раскольниковым одержимость идеей, с той лишь разницей, что они не выдумывают идею сами, а получают ее в готовом виде от своего учителя. Но если Раскольников страдает от одержимости своей идеей, то Ставрогина гнетет бремя «идеологического безудержа». Поражает как масштаб, так и диапазон идеологических исканий Ставрогина: от идеи сатанински-гордого «человекобожия», внушенной Кириллову, до православного проповедничества о «народе-богоносце» – Шатову, и революционного террора – Петру Верховенскому. Его ученики настолько страстно и пламенно проникаются этими идеями, что сами, в свою очередь, пытаются «обратить» Ставрогина в его же «веру». Но их кумир «не может поднять никакое знамя»: его «желания слишком несильны;

руководить не могут».

Герой не жаждет жизни, хотя и наделен ею не меньше других. Д. Мережковский характеризует Ставрогина следующим образом: «Есть, однако, в этой красоте и нечто глубоко реальное: именно благодаря своей телесной силе и здоровьем, он мог бы, если бы захотел, преодолеть ту болезнь исторического христианства – аскетизм, умерщвление плоти, как последнюю цель, как высший идеал – ту отраву, которую Раскольников и князь Мышкин всосали в себя с молоком матери, так что бесплотность или невоплощенность сделались у них второю природою, почти столь же необходимою, как и первая; во всяком случае, Ставрогин не родился, подобно им, физическим недоноском, «выкидышем», «чужим всему»: он мог бы, опять-таки, если бы захотел, «пристать к великому празднику» Диониса, к пиршеству Плоти и Крови.

Силе плотской жизни в Ставригине соответствует и сила духовная. Когда раскаявшийся нигилист Шатов, бывший, отчасти и настоящий, пламенный ученик Ставригина, как пророка русского «народа-богоносца», возмущенный нравственным падением учителя, оскорбляет его при всех сознательно самою грубою и безобразною обидою – ударом по лицу, – Ставригин дает меру этой духовной силы своей, безграничной власти над собою, то есть аскетизма, но уже не как самодовлеющей цели, а только как средства, могущего служить какой угодно цели»¹²².

Несмотря на то, что многое в этом ярком метафорическом высказывании схвачено по существу и демонстрирует чуткость восприятия Д.С. Мережковского, некоторые выводы нам кажутся противоречивыми и вызывают наше несогласие. Мы не будем полемизировать на тему, является ли «аскетизм, умерщвление плоти последней целью и высшим идеалом христианства», но что касается Раскольникова и Мышкина, почему-то

¹²² Мережковский Д.С. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М.1995. С. 275.

«впитавших в себя эту отраву», то в них трудно отыскать следы подобного аскетизма. Ставрогин же, действительно, «не родился физическим недоноском, «выкидышем», «чужим всему» – он им становился в течение своей бурной, но непродолжительной жизни, к концу которой он уже не мог, если бы и захотел, «пристать к великому празднику» Диониса, к пиршеству Плоти и Крови»: «Я пробовал разврат и истощил в нем силы; но я не люблю и не хотел разврата» [т.10, 635].

Силе плотской жизни, действительно, соответствует в нем сила духовная, но этим двум силам не соответствует в нем другая сила – душевная, она попросту отсутствует. Душевная сила в нем истощена и уничтожена в постоянных аскетических упражнениях по наращиванию и обузданию физического и нравственного сладострастия. И аскетизм, как средство обуздания сладострастия, превратившись в самоцель, становится катализатором низменных, «плотских» страстей и инстинктов. Чем сильнее страсть, тем большая сила требуется на ее обуздание, но чем большая сила требуется на обуздание, тем большую страсть она порождает. Ощущая в себе «беспредельную силу», герой впадает в дурную бесконечность повторений, не может разорвать этот замкнутый круг: «На свете ничего не кончается», – так кажется ему. Душа покидает его еще до физической смерти. В нем остается «организм» с «мелкими» и «вялыми» страстями, тело, похожее на «безддушную восковую фигуру», лицо, «похожее на маску», и дух «немой и глухой».

В итоге в нем гибнут и страсти, удовлетворение от которых он с каждым разом получает все меньше и меньше: «я все так же, как и всегда прежде, могу пожелать сделать доброе дело и ощущаю от этого удовольствие; рядом желаю и злого и тоже чувствую удовольствие. Но и то и другое чувство по-прежнему всегда слишком мелко, а очень никогда не бывает. Мои желания слишком несильны, руководить не могут» [т.10, 635]. Реализуясь в своих «учениках», «разжигая» их идеологически, Ставрогин,

таким образом, умирает и метафорически, и буквально. Он как будто гаснет, превращаясь не то в остывшее и окаменевшее тело-«организм», не то в «черную дыру» духа.

Уникальное свойство ума и души Ставрогина – одновременно порождать любые, едва ли не противоположные идеи – делает его настолько демонически обаятельным и привлекательным, что вводит в соблазн окружающих. Эта потенция «неисчерпаемых идеологических возможностей» обращает на себя внимание тех, кто соблазняется о нем. Глядя на Ставрогина «из угла», сочиняет свою идею Петр Степанович. Многие в этой идее действительно подсказано Ставрогиным, но многое и «додумано», глядя на него. Петр Степанович говорит Ставрогину: «– Я на вас часто сбоку, из угла гляжу! <...> Вам ничего не значит пожертвовать жизнью, и своею и чужою. Вы именно таков, какого надо» [т.10, 323-324]; «Я вас с границы выдумал; выдумал, на вас же глядя. Если бы не глядел я на вас из угла, не пришло бы мне ничего в голову!» [т.10, С.326]. (Та же неотделимость идеи от личности прослеживается и в образе Раскольников. Именно за эту характерную «черточку», как за проявление неотъемлемого свойства натуры, «цепляется» Порфирий Петрович. Так, после изложения Раскольниковым своей «теории» он замечает: «Черточку такую имею. Черточку-то эту я и тогда в ведь нашел-с; послал господь-с!» [т.6, 350].)

Образ идеи оказывается у Достоевского слитым воедино с образом идеолога, растворяется в бытии самой личности. Идеологическая многослойность Ставрогина открывается многим героям романа: Шатову и Кириллову, Петру Степановичу и Федьке Каторжному, Тихону, и даже в какой-то мере Марье Лебядкиной, которая разоблачает в нем «самозванца»: «А кто тебя знает, кто ты таков и откуда выскочил! <...> Похож-то ты очень похож, может, и родственник ему будешь, – хитрый народ! Только мой – ясный сокол и князь, а ты – сыч и купчишка! <...> Прочь, самозванец! <...> Я моего князя жена, не боюсь твоего ножа! <...> Гришка От-репьев а-на-фе-

ма!» [т.10, 219]. Это прозрение сумасшедшей женщины обнаруживает противоречие личности героя, хотя и значительно упрощает, разводя ее ипостаси по полюсам. Кто же он, Ставрогин, в самом деле: «Иван-царевич», «ясный сокол и князь», «астролом», гигант мысли, секс-символ или «праздношатающийся барчонок», «сыч и купчишка», «старая, дырявая барка на слом»? ...

Через образы учеников Ставрогина раскрывается идеологический диалогизм. Примечательно, что если в «Преступлении и наказании» окружение Раскольникова можно воспринимать как *проекции его личностных возможностей*, то в «Бесах» очерчен круг лиц, которых можно условно считать *идеологическими проекциями Ставрогина*. Эта идеологическая заостренность на уровне генеалогии образов в романе «Бесы» делает роман *идеологически* (Энгельгардт) и *диалогически* (Бахтин) уникальным. Не сами Шатов, Кириллов и Петр Верховенский вступают в открытые диалоги (эти герои как будто, напротив, избегают прямых диалогов), но их идеи, воспринятые от главного героя-идеолога.

В отличие от Ставрогина, главный идеолог «Братьев Карамазовых», Иван, сам сочетает в себе черты разных типов. В этом смысле образ Ивана Карамазова оказывается в значительно большей степени, чем Ставрогин, типологически синтетичным. Примечательно, что Иван замыкает типологический ряд *героев-идеологов*, являясь как бы итоговым воплощением этого *типа*. Способность к типологическому перевоплощению (чисто карамазовская черта, которую Иван наследует от «все в себя вбирающей и все полюса, и идеалы сочетающей» стихии отца) переводит этот образ в иной план, обостряет проблему сочетания черт героя-идеолога с чертами других типов, предельно расширяет ее. Ярким примером, иллюстрирующим эту способность, может служить поведение Ивана на суде: «— Я, ваше превосходительство, как та крестьянская девка... знаете, как это: «Захоцу — вскоцу, захоцу — не вскоцу». За ней ходят с сарафаном али с

паневой, что ли, чтоб она вскочила, чтобы завязать и венчать везти, а она говорит: «Захоцу – вскоцу, захоцу – не вскоцу» ... Это в какой-то нашей народности...» [т.15, 377]. Здесь и далее по тексту Иван произносит «словеса мутны», «обличает», совсем как юродивый или шут. Сам стиль, язык, которым выражается Иван, напоминает стиль его отца. И так же не совсем ясно, чего тут больше – шутовства или юродства, искренности или лицемерия. Скорее, тут «и то, и другое вместе», как это часто бывает у Карамазовых.

Поэтому думается, что наиболее ярким образом, в котором максимально воплотились черты героя-идеолога, является все же не Иван Карамазов, а именно Ставрогин. Одна из причин этого, на наш взгляд, – еще и принципиально разная связь героев с романтической традицией. Если Ставрогин прямо наследует черты романтического героя, то в образе Ивана романтизм получает критическое переосмысление. Эта способность Ивана сочетать черты разных типов на личностном, персональном уровне делает его менее «чистым» идеологом, – он явно проигрывает в этом Ставригину, идеологическая «дистиллированность» которого отражается в проекциях-образах его спутников-мономанов, моноидейных *героев-идеологов*, – но и более «живым», экзистентным, сопричастным самой стихии жизни. С другой стороны, проблема типологической сочетаемости на примере Ивана начинает граничить с проблемой личности, проблемой определения и самоопределения. В отличие от Ставригина, «типологические проекции» (интенции этих типов) Ивана направлены как бы внутрь.

Стихия идеологизма, таким образом, не только находит различные *индивидуологические* выражения внутри условно понимаемого типа (на примере образов Парадоксалиста, Раскольников, Ставригина, Ивана Карамазова), но способна вступать в разнообразные контаминации с другими стихиями.

«Ни шутовства, ни юродства, – пишет Е. Мелетинский, – нет в Иване

Карамазове, хотя он, по общему мнению, походил на отца. Но *шутовская стихия* прорывается в изображении черта, который представляется ему на пороге безумия и как бы оказывается его *двойником*, сконцентрировавшим некоторые черты его подсознания, его "чувств, только самых гадких и глупых". Черт Ивана оказывается таким же "*приживальщиком*", каким был отец его в молодости; он пародийно выпячивает мысли, бродящие в голове Ивана» (выделено мной – Ф.М.)¹²³.

В этой емкой формуле Е. Мелетинского, на наш взгляд, удачно передана суть *стихийного* взаимодействия важнейших элементов в поэтике Достоевского – *идеологизма*, *шутовства* (лицедейства), *приживальщичества* и *юрродства*. В этом контексте *двойничество* может быть понято как способ изображения (овнешнения) этого взаимодействия. *Двойник*, в таком случае, представляется как персонифицированное воплощение той или иной стихии в образе главного героя. Поэтому на следующем этапе нашего исследования мы обратимся к двойничеству, условно выделив его в отдельный *тип*, как к своего рода переходу от *типологии* в чистом виде к *типологической синтетичности*, а также рассмотрим явления *приживальщичества* и *юрродства* в свете обозначенной перспективы.

¹²³ Мелетинский Е.М. Заметки о творчестве Достоевского // Рос. гос. гуманитарный ун-т; Ин-т высш. гуманитар. исслед. М. 2001. С.160.

Глава II.

Типологическая синтетичность образной системы Ф.М. Достоевского

§ 1. Двойничество-приживальщичество-юрродство как ориентиры для интерпретации образной системы Ф.М. Достоевского

По определенной закономерности тема типологической синтетичности *героя-идеолога* смыкается с темой «двойничества» в произведениях Достоевского.

Двойничество как особенность поэтики Достоевского исследовалось в трудах многих литературоведов достаточно широко и разносторонне. Остановимся лишь на некоторых, концептуально значимых для нас взглядах и уточним возможные значения ключевого понятия.

Например, М.Я. Ермакова в работе «“Двойничество” в “Бесах”» отмечает: «Создание параллельных образов героев-«двойников» у Достоевского – один из путей проверки философской идеи, теории в жизненной практике не отдельной личности, а конкретно-исторической жизни общества. Этот прием совместно с другими выявляет «голос» автора, его отношение к «идее героя», его раздумья. Варьируя разные возможные выводы из «идеи», из теории созданного им «бунтаря», автор глубже познает жизнь вместе со своим героем, давая возможность и читателю приобщиться к этому познанию»¹²⁴.

Сторонники «психоаналитической школы» обращались к проблеме «двойничества» в творчестве Ф.М. Достоевского с позиций, отличающихся от собственно литературоведческих. Творчество писателя, безусловно, может представлять богатый материал для психоанализа, исследующего глубины человеческой психики. Но при таком подходе характер творчества, как правило, объясняется особенностями психики самого автора: «Точка зрения

¹²⁴ Ермакова М.Я. Двойничество в «Бесах» // Достоевский: Материалы и исследования. Т.2. Л.1976. С. 133.

психоанализа разъясняет все противоречия и загадки: вечный Эдип жил в этом человеке и создавал эти произведения; это был человек, никогда не преодолевший свой комплекс Эдипа»¹²⁵. Очень часто из этого следует отождествление характера героев с характером самого писателя: «Митя, энтузиаст, без вины виноватый убийца, многим похож на Достоевского»¹²⁶; «Иван Карамазов сознательно и бессознательно, также автопортрет»¹²⁷. Некоторые выводы настораживают своей откровенной прямолинейностью: «Тождественность Смердякова с писателем подтверждает, кроме угрызений совести, еще эпилепсия, которую приписал ему Достоевский»¹²⁸. Возможно, с точки зрения психоанализа такой метод оправдан, но с точки зрения литературоведения он не вполне корректен, так как пытается объяснить все художественное многообразие фактами биографии и психологическими комплексами автора. К тому же полный перенос методов психологического исследования с реального человека (пациента) на художественный образ ущербен, да и невозможен практически, так как любое литературное произведение живет и развивается по своим специфическим законам. Без учета этой специфики любой анализ будет неизбежно грешить определенной упрощенностью, схематичностью. Поэтому, например, ставить знак равенства между раздвоением личности с точки зрения психоанализа и «раздвоением» сознания литературных героев представляется неверным. Мы согласны с точкой зрения Малькольма Джоунса, который отмечал следующее: «Расколотое «я» у Достоевского <...> не соответствует психиатрическим представлениям о «раздвоенной личности», которая лучше всего иллюстрируется на примере истерического феномена множественной личности <...> каждая из которых (личностей – Ф. М.) живет независимо от другой. Напротив, «я» любого персонажа Достоевского одновременно отдает

¹²⁵ Нейфельд И. Достоевский: психоаналитический очерк под ред. проф. З. Фрейда // Зигмунд Фрейд, психоанализ и русская мысль. М.1994. С. 52.

¹²⁶ Там же, с. 61.

¹²⁷ Там же, с. 62.

¹²⁸ Там же, с. 62.

себе друг в друге отчет»¹²⁹.

На наш взгляд, ни точка зрения М.Я. Ермаковой, низводящая *двойничество* у Достоевского до уровня какого-то утилитарного приема в идеологической апробации, ни фрейдистские истолкования «двойничества» не отражают специфической сложности этого явления в художественном мире Достоевского, прежде всего, потому, что не учитывают его *поэтическую* природу. В этих исследованиях проявляется склонность отождествлять героев с «живыми людьми», перенося их эстетическое бытие в план этической заинтересованности или объяснять характер и поступки персонажей исключительно психофизиологическими особенностями автора-человека.

Впервые Достоевский обращается к теме двойничества в повести «Двойник», а затем постоянно возвращается к ней на протяжении всего творчества. Но если в «Двойнике» он выступает еще как наследник и продолжатель традиции Гоголя, то в более позднем творчестве эта проблема приобретает оригинальное, свойственное исключительно стилевой манере Достоевского, воплощение. Как замечает Р.Н. Поддубная, «если Гоголь представляет самозванца простейшего типа, нуля, превращающегося в Фердинанда VIII», то Достоевский «заставляет нас присутствовать при всех мучительных стадиях процесса», усложненного «нецельностью личности в самозванной роли»¹³⁰.

Попытаемся проследить эволюцию *двойничества героя-идеолога* в произведениях Достоевского.

Всякое двойничество предполагает наличие каких-либо общих черт, качеств, областей соприкосновения личностей. Причем эти «сближения» до определенного момента остаются скрытыми от сознания самих героев. Разумеется, полное дублирование личности невозможно, да и не нужно.

¹²⁹ Джоунс М. Достоевский после Бахтина. СПб. 1998. С. 62.

¹³⁰ Поддубная Р.Н. Двойничество и самозванство // Достоевский: Материалы и исследования. Т.11. Л. 1994. С. 28-29.

Прием создания двойников может использоваться писателем для раскрытия сущности героя, выявления «глубин души человеческой», осмысления отдельных проявлений личности и их сопричастности целому. Эта воплощенность отдельных аспектов личности в самостоятельных образах помогает автору глубже проникнуть в скрытые мотивы поведения героя, в потенциальные возможности самореализации личности.

М.М. Бахтин, обращавшийся к теме «двойничества» у Достоевского в рамках своей концепции, делает следующее замечание: «Пародирующие двойники стали довольно частым явлением и карнавализованной литературы. Особенно ярко это выражено у Достоевского, – почти каждый из ведущих героев его романов имеет по несколько двойников, по-разному его пародирующих: для Раскольникова – Свидригайлов, Лужин, Лебезятников, для Ставрогина – Петр Верховенский, Шатов, Кириллов, для Ивана Карамазова – Смердяков, черт, Ракитин. В каждом из них (то есть из двойников) герой умирает (то есть отрицается), чтобы обновиться (то есть очиститься и подняться над самим собою)»¹³¹.

В «Преступлении и наказании» мы находим множество «двойников», взаимных отражений и зеркальных сцен. При этом характер двойничества определяется не только широтой и глубиной области соприкосновения, количеством «общих точек» между ними, но и гранями этих взаимных отражений. Таким образом, можно говорить и о *типологии двойничества*¹³². Двойничество может осуществляться по линии идеологии, личностных качеств (психологическое двойничество), социальной или социально-психологической и т.д., а может иметь и синтетичный характер. Примечательны в этом отношении встречи Раскольникова со студентом,

¹³¹ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М. 1979. С. 147.

¹³² Проблема типологии двойников была рассмотрена в диссертации Ким Юн Кюн «Типология двойников в творчестве Ф.М. Достоевского и повесть "Двойник" (1846/1866)»: автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук. М. 2003. Автор выделяет, например, типы «мифотворческого двойника», «литературного», «психопатологического», а объектом исследования становится повесть «Двойник».

Мармеладовым, Лужиным, Свидригайловым, Порфирием Петровичем, Лебезятниковым, Соней. В какой-то мере все эти герои оказываются двойниками главного героя, «дублируют», «отражают» сознательные и бессознательные пласты его личности, вторят его мыслям и чувствам. Некоторые из этих «двойников» производят на Раскольникова впечатление неизгладимое, заставляют испытать почти мистический ужас; другие – лишь отвращение или насмешку. Но стоит отметить, что далеко не всегда через образ двойника герою удается «обновиться (то есть очиститься и подняться над самим собою)».

В «Преступлении и наказании» *тема* двойничества появляются буквально на первых страницах романа. Напомним, как Раскольникова поражает случайно подслушанный в трактире разговор между студентом и офицером. Конечно, последних можно назвать *двойниками* Раскольникова лишь условно (образы этих персонажей не разработаны, а их роль имеет случайный, эпизодический характер), но они являются олицетворением борющихся в самом Раскольникове «голосов». Их спор – как бы проекция вовне напряженного внутреннего диалога героя; «психологическая раздвоенность создает двойника, соответствующего проекции внутренней расщепленности, что сопровождается определенным чувством освобождения, разгрузки, хотя бы ценою страха перед встречей с двойником»¹³³.

Социальное положение каждого из них приобретает в данном контексте аллегорическое значение. С одной стороны, Раскольников и сам – студент. Поэтому он почти неизбежно склонен к рефлексии, отвлеченным рассуждением. С другой стороны, одним из его кумиров становится человек дела («Наполеон»), способный не только теоретически обосновать, но и претворить любую идею в жизнь. И в этом смысле кажется неслучайным, что со *студентом* в трактире, в подслушанном разговоре, беседует и отчасти

¹³³ Ермаков И.Д. Психологический анализ литературы. Пушкин. Гоголь. Достоевский. М.1992. С. 410.

спорит *офицер* (как человек действия).

Разговор студента и офицера происходит в момент обострившихся внутренних противоречий в Раскольникове и судорожных попыток синтеза борющихся в нем начал: «Раскольников был в чрезвычайном волнении. Конечно, все это были самые обыкновенные и самые частые, не раз уже слышанные им, в других только формах и на другие темы, молодые разговоры и мысли. Но почему именно теперь пришлось ему выслушать именно такой разговор и такие мысли, когда в собственной голове его только что зародились ... *такие же точно мысли?* (выделено Достоевским). И почему именно сейчас, как только он вынес зародыш своей мысли от старухи, как раз и попадает на разговор о старухе? Станным всегда казалось ему это совпадение. Этот ничтожный, трактирный разговор имел чрезвычайное на него влияние при дальнейшем развитии дела, как будто действительно было какое-то предопределение, указание...» [т.6, 33].

Несмотря на то, что образы этих персонажей третьего плана являются простейшими, «примитивными» двойниками Раскольникова (*диалог* с ними актуализируется лишь на уровне социально-психологического контекста), ими как бы предваряется тот основной план «двойничества», который позднее развернется и углубится за счет взаимодействия Раскольникова с Мармеладовым, Лужиным, Порфирием Петровичем, Свидригайловым, Соней и даже Лебезятниковым.

Во встрече с Мармеладовым проступает некая скрытая от самого Раскольникова составляющая его *идеи*. Приспособленчество и приживальщичество Мармеладова, как в кривом зеркале, отражает некоторые *идеологические* установки Раскольникова. И сложно сказать, кто из них «на большее посмел»: Раскольников, замышляющий кровавое убийство, или Мармеладов, своим поведением погубивший собственную семью. Через это «двойничество» обнаруживается интересная *сочетаемость* двух выделенных нами типов – *идеолога и приживальщика*. Несмотря на

стилистическую *разноголосицу* в патетических монологах героев (Раскольникова – при чтении письма матери, у Мармеладова – в рассказе о своей семье), общее между ними легко может быть уловлено: под маской самообличения – своего рода душевный эксгибиционизм. Подобного рода казуистическим спекуляциям склонны предаваться и многие другие герои-идеологи: Ипполит Терентьев, Иван Карамазов, Смердяков и др. Потребность в таких экстатических надрывах обусловлена желанием самооправдания. Одни оправдывают свои грязные поступки, другие – грязные замыслы. В контексте двойничества Раскольникова и Мармеладова на передний план выступает *приживальщицкая* составляющая. Обоих героев можно воспринимать как приживальщиков при одной и той же *идее* – но только с разных психологических полюсов. Для гордого Раскольникова принципиально важно убедиться, что он относится к разряду *необыкновенных*, и тогда он «право имеет» на что угодно. «Смиренный» же Мармеладов, без особых рефлексий, интуитивно избирает более прямой путь к тому, чтобы опять-таки – «право иметь» на что угодно. Он с готовностью причисляет себя к «тварям дрожащим», и тогда «всё позволено». Неслучайно и знакомство со студентом он начинает с самого принципиального для себя: «... осмелитесь ли вы, взирая в сей час на меня, сказать утвердительно, что я не свинья?» [т.6, 14]. Еще и поэтому Раскольникову так тяжело на душе после знакомства. Его «теория» как бы явилась ему в незнакомом, преображенном и пошлом виде.

Типологическая синтетичность образа Раскольникова углубляется и расширяется также через его взаимодействие с Лужиным. Лужин обладает одной важной в контексте идеи Раскольникова чертой: он – «деятель», деятельная натура. По признанию Пульхерии Александровны, «человек он деловой и занятый, и спешит теперь в Петербург, так что дорожит теперь каждой минутой» [т.6, 31]; «у него (Петра Петровича – Ф.М.) там большие дела, и он хочет открыть в Петербурге публичную адвокатскую контору. Он

давно уже занимается хождением по разным искам и тяжбам, на днях только что выиграл одну значительную тяжбу» [т. 6, 32].

Лужин в какой-то степени соответствует тому «наполеоновскому» типу, о котором грезит Раскольников. Черты этого типа проявляются из признаний Раскольникова Соне: «Штука в том: я задал себе один раз такой вопрос: что если бы, например, на моем месте случился Наполеон и не было бы у него, чтобы карьеру начать, ни Тулона, ни Египта, ни перехода через Монблан, а была бы вместо этих красивых и монументальных вещей просто-запросто одна какая-нибудь смешная старушонка, легистраторша, которую еще вдобавок надо убить, чтоб из сундука у ней деньги стащить (для карьеры-то, понимаешь?), ну, так решился ли бы он на это, если бы другого выхода не было? Не покорило ли бы от того, что это уж слишком не монументально и... и грешно? Ну, так я тебе говорю, что на этом «вопросе» я промучился ужасно долго, так что даже стыдно мне стало, когда я наконец догадался (вдруг как-то), что не только не покорило бы, но даже и в голову бы ему не пришло, что это не монументально и... и даже не понял бы он совсем: чего тут коробиться?» [т. 6, 319]. Романтические мечты Раскольникова о себе как о деятеле находят реальное воплощение в личности отвратительного для него Лужина. Именно такой «наполеоновский» рационализм, о котором грезит Раскольников, и проявляет Лужин, когда, не задумываясь, идет на любую подлость, ложь и подлог ради достижения собственных целей.

Вместе с тем Лужин обнаруживает еще и особого рода приживальщицкие инстинкты. Несмотря на то, что герой считал подвигом свою решимость «возвысить Дуню до себя», он также оказался способным оценить в своей избраннице «обаяние прелестной, добродетельной и образованной женщины». Дуня ему нужна, как существо высшее, через нее он жаждет «возвыситься» и сам – достичь высокого положения в свете.

В жизненных установках Лужина и в «теории» Раскольникова

просматривается много общего. Так, Раскольников признается: «Кто много посмеет, тот у них и прав. Кто на большее может плюнуть, то у них и законодатель, а кто больше всех может посметь, тот и всех правее!» [т.6, 321]; «...я захотел, Соня, убить без казуистики, убить для себя, для себя одного! Я лгать не хотел в этом даже себе! Не для того, чтобы сделаться благодетелем человечества. Вздор! Я просто убил; для себя убил, для себя одного: а там стал бы я чьим–нибудь благодетелем или всю жизнь, как паук, ловил бы всех в паутину и из всех живые соки высасывал, мне, в ту минуту, все равно должно было быть!..» [т.6, 322].

А вот характерные признания Лужина: «Если мне, например, до сих пор говорили: «возлюби», и я возлюблял, то что из этого выходило? – <...> – выходило то, что я рвал кафтан пополам, делился с ближним, и оба мы оставались наполовину голы, по русской пословице: «Пойдешь за несколькими зайцами разом, и ни одного не достигнешь». Наука же говорит: возлюби, прежде всех, самого себя, ибо все на свете на личном интересе основано. Возлюбишь одного себя, то и дела свои обделаешь как следует, и кафтан твой останется цел. Экономическая же правда прибавляет, что чем более в обществе устроенных частных дел, и, так сказать, целых кафтанов, тем более для него твердых оснований и тем более устанавливается в нем общее дело. Стало быть, приобретая единственно и исключительно себе, я именно тем самым приобретаю как бы и всем и веду к тому, чтобы ближний получил несколько более рваного кафтана и уже не от частных, единичных щедрот, а вследствие всеобщего преуспевания» [т.6, 116].

Разумеется, между Раскольниковым и Лужиным есть и существенные различия. У этих героев мало *общих личностно-психологических черт*. С этой точки зрения они совсем не «одного поля ягоды». В каком-то смысле можно сказать, что «идея» Лужина, безусловно, входит в соприкосновение с «теоретическим» планом «идеи» Раскольникова. Но взаимодействие личностных контекстов у этих героев, их «двойничество», этим планом

исчерпывается, а потому и глубокая психологическая связь между ними невозможна. Она станет возможной, когда «успешный делец» Лужин превратится в «ресторатора» Смердякова, а Раскольников – в Ивана Карамазова, но это уже «совершенно другая история».

Характерно, что даже *идея* «целых кафтанов» не принадлежит собственно Лужину. Она, очевидно, «взята напрокат» у нигилиста Лебезятникова, о чем свидетельствуют и отдельные речевые обороты. Интересно, что «ретрансляция» Лужиным идей Лебезятникова последовательно связывает этих трех героев «идеологическим двойничеством». Но в отличие от Раскольникова и даже от Лебезятникова, для которых *идея* представляет собой еще и нечто идеальное, недостижимое, заимствованная Лужиным форма как будто полностью исчерпывает его личность, переходя в разряд нормы (в данном случае *теория* совпадает с *идеей*). Отсюда и ряд следствий, «размежевывающих» личности этих героев: если Лужин готов идти к своей цели постепенно и планомерно, без особых «наполеоновских» претензий, то Раскольникову нужен «весь капитал сразу».

Такое же рвение, правда, юмористически окрашенное, в своих идеологических исканиях обнаруживает и «рыцарь нигилизма» Лебезятников. Но если «идеология» Лужина окрашена в прагматические тона, то «прагматические расчеты» Раскольникова и Лебезятникова, напротив, сплошь идеалистичны (в том-то и разница между ними, что, в отличие от Лужина, они оказываются способными на «идеалы»). Их рефлексия и порождается вынужденным отступлением от собственных идеалистических установок. Но в том, что у Раскольникова и Лебезятникова слова зачастую «расходятся с делами» – залог их глубочайшей человечности.

Рефлексия (гамлетический комплекс) постоянно заставляет Раскольникова колебаться в оценках собственных поступков и сил. То, что для Лужина является жизненной нормой, для Раскольникова и Лебезятникова представляется какой-то ценностью, пусть мнимой и ложной, но

«настоятельно требующей» что-то в себе «сломать и страдание взять на себя», что-то в себе преодолеть, через что-то «переступить»: «Я пошел как умник, и это-то меня и сгубило! И неужели ты думаешь, что я не знал, например, хоть того, что если уж начал я себя спрашивать и допрашивать: имею ль я право власть иметь? – то, стало быть, не имею права власть иметь. Или что если задаю вопрос: вошь ли человек? – то, стало быть, уж не вошь человек *для меня*, а вошь для того, кому этого и в голову не заходит и кто прямо без вопросов идет» [т.6, 321].

Таким образом, Лужин и Лебезятников представляют собой пошлый и юмористический варианты героя-идеолога Раскольникова.

Если Лужин является «идейно-теоретическим» двойником Раскольникова, то такие герои как Порфирий Петрович, Свидригайлов, Соня отражают более глубокие пласты личности Раскольникова, являются «двойниками» уже на личностном уровне.

Порфирий Петрович пытается использовать «теорию» Раскольникова в своих целях. Эта «теория» или отдельные ее моменты нужны ему для раскрытия психологии преступника. За Порфирием Петровичем угадывается (хотя и не раскрывается автором до конца) аналогичный опыт идейных исканий и переживания преступления: «Вспомнил тут я и вашу статейку, в журнальце-то, помните, еще в первое-то ваше посещение в подробности о ней-то говорили. Я тогда поглумился, но это для того, чтобы вас на дальнейшее вызвать. Повторяю, нетерпеливы и больны вы очень, Родион Романыч. Что вы смелы, заносчивы, серьезны и... чувствовали, много уж чувствовали, всё это я давно уже знал-с. Мне все эти ощущения знакомы, и статейку вашу я прочел как знакомую. В бессонные ночи и в исступлении она замышлялась, с подыманием и стуканьем сердца, с энтузиазмом подавленным. А опасен этот подавленный, гордый энтузиазм в молодежи! Я тогда поглумился, а теперь вам скажу, что ужасно люблю вообще, то есть как любитель, эту первую, юную, горячую пробу пера. Дым, туман, струна

звенит в тумане. Статья ваша нелепа и фантастична, но в ней мелькает такая искренность, в ней гордость юная и неподкупная, в ней смелость отчаяния; она мрачная статья-с, да это хорошо-с» [т.6, 345]. Остается только догадываться, связано ли это с его профессиональной деятельностью или объясняется иными психологическими мотивами. Интересно, что Порфирий Петрович в диалоге с Раскольниковым стремится перевести дискурс из формально-теоретической, абстрактной плоскости именно на идейный, личностный уровень. А потому он всячески провоцирует Раскольникова своими замечаниями то по поводу «наполеонизма», то по поводу веры в «воскрешение Лазаря». Порфирий Петрович очень многое «угадывает» в Раскольникове, находит свою «черточку» и предлагает собеседнику давно уже выношенные им самим мысли об исходе, о возможном спасении, хотя и делает это в утрированно казуистической манере. Разворачивая перед Раскольниковым целый «сюжет» о Миколке и даже предлагая Родиону как бы «породниться» с ним, Порфирий Петрович представляет его неким «двойником»: «А насчет Миколки угодно ли вам знать, что это за сюжет, в том виде, как то есть я его понимаю? Перво-наперво это еще дитя несовершеннолетнее, и не то чтобы трус, а так, вроде как бы художника какого-нибудь. Право-с, вы не смейтесь, что я так его изъясняю. Невинен и ко всему восприимчив. Сердце имеет; фантаст. Он и петь, он и плясать, он и сказки, говорят, так рассказывает, что из других мест сходятся слушать. <...> А известно ли вам, что он из *раскольников*, да и не то чтоб из *раскольников*, а просто сектант; у него в роде бегуны бывали, и сам он еще недавно, целых два года, в деревне, у некоего старца под духовным началом был» (выделено мной – Ф.М) [т.6, 347]. Эти «странные сближения», подчекнутые «неслучайными созвучиями» весьма характерны.

Двойничество Свидригайлова и Раскольникова имеет свои глубокие корни. Оно в еще меньшей степени затрагивает теоретическую часть *идеи* Раскольникова, но в большей мере отражает их соприкосновение на

личностном уровне. Это «двойничество», как уже отмечалось в предыдущем параграфе, прежде всего, касается «подполья» героев. Последнее – предмет их взаимной заинтересованности. Отсюда болезненно обостренные реакции Раскольникова на многие рассуждения Свидригайлова о потустороннем мире, о будущей жизни, об образе вечности в виде «закоптелой баньки с пауками» и т.п. «Складной человек» Свидригайлов, «уживавшийся» со многими и многим, открыто заявляет Раскольникову, что они «одного поля ягода». В этих «словечках-самохарактеристиках» Свидригайлова проступает его приживальщицкая сущность. Свидригайлова очевидно мало интересует теория Раскольникова, он ищет в своем собеседнике совсем не это: «Зачем же я тогда вам так понадобился? Ведь вы же около меня ухаживали? – Да просто как любопытный субъект для наблюдения. Мне понравились вы фантастичностью своего положения – вот чем! Кроме того, вы брат особы, которая меня очень интересовала, и, наконец, от самой этой особы в свое время я ужасно много и часто слышал о вас, из чего и заключил, что вы имеете над нею большое влияние: разве этого мало? Хе-хе-хе! Впрочем, сознаюсь, ваш вопрос для меня весьма сложен, и мне трудно на него ответить. Ну вот, например, ведь вы пошли ко мне теперь мало того что по делу, а за чем-нибудь новеньким? Ведь так? Ведь так? – настаивал Свидригайлов с плутовской улыбкой, – ну, представьте же себе после этого, что я сам-то, еще ехав сюда, в вагоне, на вас же рассчитывал, что вы мне тоже скажете что-нибудь *новенького* и что от вас же удастся мне чем-нибудь позаимствоваться! Вот какие мы богачи!» [т.6, 358]¹³⁴.

Стоит отметить, что если взаимную заинтересованность героев из этической плоскости перевести в эстетический план, то окажется, что эти образы и в художественном отношении настоящие «богачи». Количество героев (типологически очень различных) в художественном мире Ф. М.

¹³⁴ Примечателен и факт «заочного знакомства» Свидригайлова с Раскольниковым через Дуню. Оно в чем-то откликается на знакомство Раскольникова с Соней через Мармеладова (тоже заочное).

Достоевского, так или иначе генетически связанных с Раскольниковым и Свидригайловым, настолько велико, что эта тема заслуживает отдельного рассмотрения. Такое «богатство» можно по праву считать «художественной избыточностью» образов¹³⁵.

Как и Порфирий Петрович, Свидригайлов затрудняется дать отчет в причинах собственной заинтересованности Раскольниковым. И точно так же в Свидригайлове угадывается опыт подобных переживаний, что и у Раскольникова. Однако связано это уже не с профессиональной деятельностью, как у Порфирия Петровича, а с «богатым» жизненным опытом и особенностями психологического склада личности. Свидригайлов, кажется, «перетащил на себе» не меньше, чем Раскольников, и многое из того, что волнует Родиона Романовича в настоящем, уже давно перегорело в его душе. Герой как бы не утруждает себя никакими «идеологическими исканиями», даже не удостаивает их своим вниманием, его острый взгляд, обращенный вглубь личности, игнорирует всю эту «идеологическую мишуру», как некий «вздор», наносное.

Как уже отмечалось, столь высокая степень взаимной заинтересованности героев «обеспечивается» *подпольем*. Но *подполье*, которое связывает героев, имеет еще и эстетическое измерение. С этой точки зрения образ Свидригайлова значительно глубже Раскольникова. Свидригайлов как бы «не удосуживает» предаваться *теоретическим рефлексиям*, что, в свою очередь, бесконечно углубляет психологический контекст его личности. Стоит отметить, что в поэтике Достоевского *стихии высказанного* в слове (вспомним многоречивые аргументации-излияния Подпольного, Раскольникова, Ипполита Терентьева, Великого Инквизитора, Ивана Карамазова, даже исповедь Ставрогина) всегда противостоит могучая *стихия умолчания и недоговоренного* (Сони, Свидригайлова, Мышкина,

¹³⁵ См.: Власкин А.П. Художественная антропология – ее контекст и подтекст у Достоевского // Достоевский и мировая культура. Альманах N 27. СПб. 2010 г. С. 176-192.

Христа (в поэме Ивана Карамазова), Смердякова, Тихона). Так что порой умолчания и средства невербальной коммуникации становятся красноречивее многословия героев-идеологов. Именно поэтому образ Свидригайлова становится полновеснее, шире и глубже многих героев-идеологов, его *голос* сильнее и полновзвучнее иных теоретиков подполья. Примечательно, что Достоевскому даже пришлось заметно редуцировать этот образ: ср. масштаб личности и глубину затрагиваемых проблем в черновиках к роману и в окончательном тексте романа. На это обратил внимание в ряде работ Б.Н. Тихомиров¹³⁶.

Свидригайлов с легкостью вскрывает уязвимые места теоретической казуистики Раскольникова, неспособность своего собеседника выйти за рамки романтических предрассудков и штампов. Но для Раскольникова это не только штампы и предрассудки, а пока еще «живые», актуальные жизненные ориентиры. Свидригайлов высмеивает «слабые» стороны натуры Раскольникова, его непоследовательность, хотя и удивляется странному сочетанию романтизма и цинизма в его характере: «Шиллер-то, Шиллер-то наш, Шиллер-то! <...> А знаете, я нарочно буду вам этакие вещи рассказывать, чтобы слышать ваши вскрикивания. Наслаждение.

– Еще бы, разве я сам себе в эту минуту не смешон? – со злобой пробормотал Раскольников.

Свидригайлов хохотал во все горло» [т.6, 371].

Можно даже сказать, что Свидригайлов проявляет по отношению к Раскольникову своего рода «психологический вампиризм». Вероятно, элементы этого «*подпольного прижизнальничества*» есть и в Раскольникове. Подобно тому, как Свидригайлов «приживается» у «подполья» Раскольникова, сам Раскольников пытается обнаружить такое «подполье» в

¹³⁶ См., например: Тихомиров Б.Н. Другой Свидригайлов: неосуществленный замысел Достоевского начала 1967 года (наблюдения и гипотезы) // Три века русской литературы: Актуальные аспекты изучения. Межвузовский сборник научных трудов. Ф.М. Достоевский: О творчестве и судьбе. Выпуск 25. Москва-Иркутск. 2011. С. 141-153.

Соне и «прижиться» у него. В первом разговоре с Соней он намеренно старается раздражить ее теми же вопросами, которые задавал и себе, и порой проявляет не меньше цинизма, чем Свидригайлов в разговоре с ним самим:

«— Катерина Ивановна в чахотке, в злой; она скоро умрет, — сказал Раскольников, помолчав и не ответив на вопрос.

— Ох, нет, нет, нет! — И Соня бессознательным жестом схватила его за обе руки, как бы упрашивая, чтобы нет.

— Да ведь это ж лучше, коль умрет.

— Нет. Не лучше, не лучше, совсем не лучше! — испуганно и безотчетно повторяла она.

— А дети-то? Куда ж вы тогда возьмете их, коль не к вам?

— Ох, уж и не знаю! — вскрикнула Соня и почти в отчаянии схватилась за голову. Видно было, что эта мысль уж много-много раз в ней самой мелькала, и он только вспугнул опять эту мысль.

— Ну а коль вы, еще при Катерине Ивановне, теперь, заболеее и вас в больницу свезут, ну что тогда будет? — безжалостно настаивал он.

— Ах, что вы, что вы! Этого-то уж не может быть! — и лицо Сони искривилось страшным испугом.

— Как не может быть? — продолжал Раскольников с жестокой усмешкой, — не застрахованы же вы? Тогда что с ними станется?» [т.6, 245].

И далее он добавляет: «С Полечкой, наверно, то же самое будет, — сказал он вдруг.

— Нет! Нет! Не может быть, нет! — как отчаянная, громко вскрикнула Соня, как будто ее вдруг ножом ранили. — Бог, бог такого ужаса не допустит!...

— Других допускает же.

— Нет, нет! Ее бог защитит, бог!... — повторяла она, не помня себя.

— Да, может быть, и бога-то совсем нет, — с каким-то даже злорадством ответил Раскольников, засмеялся и посмотрел на нее» [т.6, 246].

Он мучает и доводит Соню почти до нервного припадка, подобно тому, как Свидригайлов доводит его самого: «Раскольников обернулся к ней и с волнением смотрел на нее: да, так и есть! Она уже вся дрожала в действительной, настоящей лихорадке. Он ожидал этого» [т.6, 251].

Можно сказать, что Раскольников оказывается по отношению к Соне в той же роли, что и Свидригайлов по отношению к нему самому. Это проявляется не только в поведении, но и в выводах, которые делают оба героя, меряя собеседников «на свой аршин». Так, Раскольников размышляет о Соне: «Все-таки для него оставляло вопрос: почему она так слишком уж долго могла оставаться в таком положении и не сошла с ума, если уж не в силах была броситься в воду?» [т.6, 247]. «Ей три дороги, – думал он: – броситься в канаву, попасть в сумасшедший дом или... или броситься в разврат, одурманивающий ум и окаменяющий сердце». Последняя мысль была ему всего отвратительней; но он был уже скептик, он был молод, отвлечен и, стало быть, жесток, а потому и не мог не верить, что последний выход, то есть разврат, был всего вероятнее» [т.6, 247].

Но если Свидригайлова мало заботит будущее Раскольникова, то Раскольникову оказывается небезразлична судьба Сони: «...неужели же и это создание, еще сохранившее чистоту духа, сознательно втянется наконец в эту мерзкую, смрадную яму? Неужели это втягивание уже началось, и неужели потому только она и могла вытерпеть до сих пор, что порок уже не кажется ей таким отвратительным? Нет, нет, быть того не может! – воскликнул он, как давеча Соня, – нет, от канавы удерживала ее до сих пор мысль о грехе, и *они, те* ... Если же она до сих пор не сошла с ума... Но кто же сказал, что она не сошла с ума? Разве она в здравом рассудке? Разве так можно говорить, как она? Разве так можно сидеть над погибелью, прямо над смрадной ямой, в которую уже ее втягивает, и махать руками, и уши затыкать, когда ей говорят об опасности? Что она, уж не чуда ли ждет? И наверно так. Разве все это не признак помешательства?

Он с упорством остановился на этой мысли. Этот исход ему даже больше нравился, чем всякий другой. Он начал пристальнее вглядываться в нее» [т.6, 248]. Далее герой пытается найти подтверждение своим мыслям, «приклеить» Соне какой-то «ярлык», записав ее в какой-то разряд: «Наконец ему удалось найти подходящее, то есть сообразное с его собственными мыслями определение: «Юродивая! Юродивая!» – твердил он про себя» [т.6, 248]. Но к Соне явно не клеятся эти «ярлыки», она не укладывается в этот тип, и с этой точки зрения, его попытки тщетны. Однако поиск Раскольниковым объяснения поступков Сони свидетельствуют о наличии у него жизненно важных этико-эстетических ориентиров. Это качество Раскольникова, с одной стороны, позволяет издеваться над ним Свидригайлову, высмеивая одновременно его цинизм и «шиллерство», с другой – дает повод Порфирию Петровичу предложить герою действительно красивый исход: «Станьте солнцем, вас все и увидят!» Упоминание «шиллерства» в обоих контекстах дает дополнительные основания для сопоставления обозначенных эпизодов, выявления их диалогической взаимосвязи. Обе дремлющие в Раскольникове стихии требуют равноправных возможностей реализации. Бахтинский *«полифонизм»* здесь может быть понят и истолкован как *«полистихийность»* образа, присутствие и растворенность в нем различных, в том числе, противоречивых элементов.

Альтруистически-заинтересованное отношение Раскольникова к Соне принципиально отличает его от Свидригайлова. Раскольников явно не укладывается в тип «подпольного приживальщика». Точно так же, как Соню «весь этот позор коснулся только механически, и настоящий разврат еще не проник ни одной каплей в ее сердце», настоящая глубина «подпольного» цинизма коснулась Раскольникова только каким-то краешком, и этот цинизм так же не проник в его сердце. Поэтому он стремится «романтизировать» реальность. Как мы помним, в представлении Раскольникова образ вечности – некий романтический «аршин пространства», окруженный «пропастями,

океаном, вечным мраком, вечным уединением и вечной бурей». Раскольникову, согласившемуся «жить где-нибудь на высоте, на скале, и на такой узенькой площадке, чтоб только две ноги можно было поставить», оказывается слишком тесно в свидригайловской «баньке с пауками».

В ситуации обесценивания ценностей у *идеолога*-Раскольникова начинает «ломаться голос», герой порой срывается в *юрродство*: добровольно идет «сдаваться» с повинной, «несет крест» «самоизвольного мученичества», принимает «заушение и заплевание». Так в *герое-идеологе* начинают проступать типологические черты *юрродивого*. «Обратим внимание, – отмечает Панченко, – на то, что юродивый вовсе не стремится избежать этого «биения и пхания»; так по крайней мере твердят агиографы. Напротив, он безмолвно и даже благодарно сносит побои толпы. Исполненное тягот, страданий и поношений юродство в древнерусских источниках уподобляется крестному пути Иисуса Христа, а сам подвижник сравнивается со Спасителем, – правда, в неявном виде, с помощью «скрытой» цитаты из Псалтыри. Подражание крестному пути и делает подвиг юродства «сверхзаконным», в представлении агиографов – труднейшим и славнейшим, венчающим лестницу христианского подвижничества: «...выше естества нашего подвизася»»¹³⁷.

Раскольников, сам того не ведая, пытается совершить подвижнический подвиг. Но об этой высокой мученической роли он думал и ранее. Чего стоит такое, например, признание Раскольникова Соне: «– Что делать? Сломать, что надо, раз навсегда, да и только: *и страдание взять на себя!*» (Курсив мой – Ф. М.) [т.6, 201]. В каком-то смысле, желая «взять на себя страдание», он пытается «повторить» подвиг Христа, стать мессией. И эта *стихия мессианства* отзывается в Раскольникове не меньше, чем *идея наполеонизма*.

Примечательно, что если для самого Раскольникова обнажаются

¹³⁷ Лихачев Д.С., Панченко А.М., Поньрко Н.В. Смех в Древней Руси. Л.1984. С. 88

юродивые черты в Соне, то для читателя проясняются черты юродства в самом герое, особенно в его диалогах со Свидригайловым и Порфирием. Точно так же как Соня уповает на «чудо» и провидение, сам Раскольников ждет «чего-то более утешительного и справедливого» от Свидригайлова. Быть может, эту юродскую «черточку» подмечает в Раскольникове и Порфирий, когда «провоцирует» его на «подвиг Миколки». Так, парадоксальным образом, в *идеологе*, на словах отрицающем христианские ценности, обнаруживается стремление к этим ценностям.

И в образе *героя-идеолога* (как мы видим на примере Раскольникова) проступают черты *приживальщика, юродивого, христианского подвижника*. Это достаточно ярко актуализируется через систему двойников. Такая сочетаемость разных типологических элементов делает образ «живым», сложным, сопричастным самой стихии жизни, а потому и вполне реалистичным.

Герой оказывается способным не только вступить в диалог с «выразителями» противоположных *идей*, но и отдаваться этим идеям как стихиям. В финале Раскольников вполне разделяет убеждения Сони, отдается стихии христианской любви. Вероятно, интенции этих *идей* были заложены в нем самом, как скрытые, дремлющие до времени стихии.

Как мы уже отмечали, у Достоевского был и другой, обратный, художественный опыт: образ Ставрогина. Личность Ставрогина как будто распадается на отдельные идеологические эманации его расщепленного *я*, которыми наполняется его окружение, персонифицируясь в образах других героев.

Особенность образа Ставрогина в том, что он раскрывается через противоборство персонифицированных идей-стихий его личности. *Идеологизм* его учеников – Шатова, Кириллова, Петра Степановича, *юродство* Марьи Тимофеевны Лебядкиной, *христианское подвижничество* Тихона и даже *шутовство* Лебядкина, – всё так или иначе входит в

художественный подтекст его образа.

Большое влияние на формирование личности Ставрогина имели детские годы, и в частности, наставническая роль Степана Трофимовича. Степан Трофимович, сам будучи психологическим и материальным приживальщиком при Варваре Петровне, как бы исподволь прививает подобный инстинкт своему воспитаннику. Но приживальщичество Степана Трофимовича не ограничивалось отношениями с Варварой Петровной. Его европейское образование, космополитизм взглядов и оторванность от национальных корней, тонкий и проницательный ум и не менее чуткие и тонкие душевные качества в сочетании с легким оттенком шутовства и иронии открывали для его приживальщичества широкую идеологическую перспективу. Он «с легкостью необыкновенной» приживался у разных, порой противоположных ценностей. Достаточно вспомнить его «боления за Россию», великолепным образом сочетающиеся с игрой в ералаш; «гражданскую скорбь», на деле служащую ширмой, прикрывающей его мелкие страстишки и пороки. Он, не задумываясь, сделал из своего воспитанника такого же «приживальщика», привил ему эту способность, обратив в самоцель ту «вековую и священную тоску», которую заронил в сердце маленького ребенка.

И ученик Степана Трофимовича впоследствии, приживаясь у разных духовных ценностей, проповедуя эти ценности, но не исповедуя их лично, во многом превзошел своего учителя. В чем-то повторяя опыт Степана Трофимовича, Николай Всеволодович так же делает Кириллова и Шатова своими *идеологическими приживальщиками*.

В этой «типологической сетке» особое место занимает фигура Петра Верховенского. Его фраза «Я мошенник, а не социалист» [т.10, 325] указывает на прочную связь мотивов идеологии и приживальщичества в этом образе. Но последний не исчерпывается только этими мотивами. У Петра Степановича Верховенского множество ролей: у «наших» Петр Степанович –

«идеолог», представитель интернационала; со Ставрогиным – приживальщик и шут. В этом образе проявляются черты разных типов. Есть в Петре Верховенском и то, что делает его одержимым идеологом, искренне увлеченным собственной идеей. Как однажды заметил Шатову Ставрогин, «есть такая точка, где он (Петр Степанович – Ф.М.) перестает быть шутком и обращается в... полупомешанного» [т.10, 193].

Эта грань личности Петра Степановича проявляется в разговоре со Ставрогиным в главе «Иван-Царевич», когда он излагает свой план действия: «Верховенский нагнал его (Ставрогина – Ф. М.) у ворот почти в сумасшествии. <...> – Помиримтесь, помиримтесь, – прошептал он ему судорожным шепотом...

– Ну зачем вам Шатов? Зачем? – задыхающейся скороговоркой продолжал *исступленный* (выделено мной – Ф.М.), поминутно забегая вперед и хватаясь за локоть Ставрогина, вероятно и не замечая того. – Слушайте: я вам отдам его, помиримтесь. Ваш счет велик, но... помиримтесь!

Ставрогин взглянул на него наконец и был поражен. Это был не тот взгляд, не тот голос, как всегда или как сейчас там в комнате (у «наших» – Ф.М.); он видел почти другое лицо. Интонация голоса была не та: Верховенский молил, упрашивал. Это был еще не опомнившийся человек, у которого отнимают или уже отняли самую драгоценную вещь.

– Да что с вами? – вскричал Ставрогин. Тот не ответил, но бежал за ним и глядел на него прежним умоляющим, но в то же время и непреклонным взглядом» [т.10, 321]. И далее Ставрогин про себя замечает: «С ним лихорадка, и он бредит; с ним что-то случилось очень особенное» [т.10, 322].

Такое состояние Петра Степановича граничит с каким-то беснованием, одержимостью. Неслучайно автор употребляет слово «иступленный»: «Было в нем (Петре Степановиче – Ф.М.) что-то совершенно сбившееся, говорил он как-то неосторожно, вырывались слова

необдуманные. Ставрогин присматривался к нему с удивлением» [т.10, 320].

Примечательно, что такие же или почти такие же признания делает Ставрогину Шатов, глубоко проникшийся другой идеей Николая Всеволодовича: «Я слишком долго вас ждал, – как-то весь чуть не затрясся Шатов и привстал было с места...» [т.10, 191]; «Вы единственный человек, который бы мог...» [т.10, 195]; «...я только лишь знать даю, что я несчастная скучная книга и более ничего покамест... Но погибай мое имя! Дело в вас, а не во мне... Я человек без таланта и могу только отдать свою кровь и ничего больше, как всякий человек без таланта. Погибай же и моя кровь! Я об вас говорю, я вас два года здесь ждал... Я для вас теперь полчаса пляшу нагишом. Вы, вы один могли бы поднять это знамя» [т.10, 201]; «Ставрогин, для чего я осужден в вас верить во веки веков? Разве мог бы я так говорить с другими? Я целомудрие имею, но я не побоялся моего нагиша, потому что со Ставрогиным говорил. Я не побоялся окарикатурить великую мысль прикосновением моим, потому что Ставрогин слушал меня... Разве я не буду целовать следов ваших ног, когда вы уйдете? Я не могу вас вырвать из моего сердца, Николай Ставрогин!» [т.10, 202].

Как видно из приведенных цитат, в отношениях Петра Степановича и Шатова к Ставрогину есть много общего. Оба делают из него идола, которому готовы поклоняться и служить с полным самоотречением, оба преданы ему до самозабвения.

Почти до блаженного состояния доходит и Кириллов, впитавший другую идею Ставрогина – о человекобоге. Несмотря на различие идей, отношение героев к их «демиургу» неизменно: «Вспомните, что вы значили в моей жизни, Ставрогин», – замечает немногословный Кириллов [т.10, 189]. Но это блаженное состояние переходит в откровенное безумие непосредственно перед самоубийством, что производит сильное впечатление даже на Петра Степановича. Вообще идеологическая одержимость, «влюбленность» в героев-идеологов у Достоевского как будто игнорирует

пол. Возможно, это объясняется тем, что склонность к идеологическим исканиям – свойство исключительно мужское.

Шатов и Кириллов, как уже было сказано, являются идеологическими «двойниками-приживальщиками» при Ставрогине. Ведь идеи, которые они исповедуют, принадлежат не собственно им, а Николаю Всеволодовичу. Именно он является их «духовным» вдохновителем. Как двойники Ставрогина, Шатов и Кириллов наглядно иллюстрируют широкий спектр идеологических возможностей, не реализованных им самим. Выходя наружу и воплощаясь в образах «идеологических двойников», они, в то же время, остаются как бы в «подтексте» образа Ставрогина. Его *идеологические двойники* становятся «одержимыми бесами», вышедшими из него самого. Тем самым поэтика этих образов по-своему уточняет и общую идею романа. Ведь разнообразие типологических черт, которыми наделены двойники, с одной стороны, указывает на сложность натуры Ставрогина, а с другой, быть может, проясняет природу самой *бесовщины* – стремление воплотиться. Стоит отметить, что, следуя логике подобного рассуждения и даже несколько гиперболизируя ее, выстраивал свою интерпретацию романа Н. Бердяев: «...в этой символической трагедии есть только одно действующее лицо – Николай Ставрогин и его эманации. <...> Поистине все в "Бесах" есть лишь судьба Ставрогина, история души человека, его бесконечных стремлений, его созданий и его гибели. Тема "Бесов", как мировой трагедии, есть тема о том, как огромная личность – человек Николай Ставрогин – вся изошла, истощилась в ею порожденном, из нее эманировавшем хаотическом бесновании.

Мы встречаем Николая Ставрогина, когда нет у него уже никакой творческой духовной жизни. Он уже ни к чему не способен. Вся жизнь его в прошлом, Ставрогин – творческий, гениальный человек. Все последние и крайние идеи родились в нем: идея русского народа-богоносца, идея человекобога, идея социальной революции и человеческого муравейника.

Великие идеи вышли из него, породили других людей, в других людей перешли. Из духа Ставрогина вышел и Шатов, и П. Верховенский, и Кириллов, и все действующие лица "Бесов". В духе Ставрогина зародились и из него эманировали не только носители идей, но и все эти Лебядкины, Липутины, все низшие иерархии "Бесов", элементарные духи. Из эротизма ставрогинского духа родились и все женщины "Бесов". От него идут все линии. Все живут тем, что было некогда внутренней жизнью Ставрогина. Все бесконечно ему обязаны, все чувствуют свое происхождение от него, все от него ждут великого и безмерного – и в идеях, и в любви. Все влюблены в Ставрогина, мужчины и женщины. П. Верховенский и Шатов не менее, чем Лиза и Хромоножка, все прельщены им, все боготворят его, как кумира, и в то же время ненавидят его, оскорбляют его, не могут простить Ставрогину его безглагового презрения к собственным созданиям. Идеи и чувства Ставрогина отделились от него и демократизировались, вульгаризировались. И собственные ходячие идеи, и чувства вызывают в нем отвращение, безглаговость. Николай Ставрогин прежде всего аристократ, аристократ духа и русский барин. Достоевскому был чужд аристократизм, и лишь через влюбленность свою в Ставрогина он постиг и художественно воспроизвел этот дух. Тот же аристократизм повторяется у Версилова, во многом родственного Ставрогину. Безграничный аристократизм Ставрогина делает его необщественным, антиобщественным. Он индивидуалист крайний, его мировые идеи – лишь трагедия его духа, его судьба, судьба человека»¹³⁸.

Отдавая должное этой красивой символистской интерпретации и восхищаясь глубиной читательских интуиций ее автора, мы все же не можем согласиться с подобной абсолютизацией образа Ставрогина. Частные, но значимые противоречия логике этой экстраполяции можно обнаружить как в самом романе, так и в художественном генезисе отдельных образов. Трудно,

¹³⁸ Бердяев Н.А. Властитель дум // Ф.М. Достоевский в русской критике конца XIX – начала XX века. СПб. 1997, с. 334-335.

например, Степана Трофимовича признать «эманацией» Ставрогина, точно так же как очевидной натяжкой показалось бы утверждение, что Лебядкин и Липутин «эманировали» из Ставрогина. Вместе с тем, Картузов, отдельные черты которого вполне узнаваемы в капитане Лебядкине, появился в подготовительных материалах к роману «Бесы» значительно раньше, чем первый прообраз Ставрогина-Князя.

Этой «эманационной теории» происхождения образов в романе противоречит и следующая особенность: насколько Ставрогин нужен своим идейным приживальщикам, настолько и они сами (хотя бы в момент заражения идеей) нужны ему. По отношению к ним он тоже оказывается «приживальщиком», но не идеологическим, а психологическим. Ведь в этом инстинктивном стремлении «напитать» своих учеников идеями сказывается желание Ставрогина самому «прижиться» у чего-то цельного в них. Неслучайно в письме к Даше он признается, что искренне завидует их религиозной одержимости, их «энтузиазму». В этих словах Ставрогина на пороге самоубийства не только насмешка образованного и высокоразвитого человека над интеллектуальной немощью и ограниченностью своих учеников, но зависть и отчаяние, бессилие «устоять против здравого смысла» (ср. «евклидовым ум» Ивана). В каком-то личностном, человеческом, над-интеллектуальном измерении они, его «порождения», оказываются намного богаче своего «демиурга». Неслучайно и сам Достоевский сочувственно относился к своему герою: «Это др. лицо (Николай Ставрогин) – тоже мрачное лицо, тоже злодей. Но мне кажется, что это лицо трагическое <...>. Я сел за поэму об этом лице потому, что слишком давно уже хочу изобразить его. По моему мнению, это и русское, и типическое лицо <...>. Я из сердца взял его. Конечно, это характер, редко являющийся во всей своей типичности, но это характер русский (известного слоя общества)» [т.29, кн.1, 141].

Думается, что «редко являющийся во всей типичности» – неслучайная

оговорка у Достоевского. Позднее, к подобному романтизированному, «дистиллированному» типу *героя-идеолога* писатель уже никогда не возвращался. Образ Ставрогина – своего рода пик, вершина развития (раскрытия) темы идеологизма в чистом виде. В романе «Подросток» главный герой, Аркадий Долгорукий, – идеолог формирующийся, «не выяснившийся»; его отец, Версиков – «наследник Ставрогина» скорее по «аристократической», чем «идеологической» линии.

На наш взгляд, образ Ставрогина, как уже сказано, является своего рода кульминационной точкой в развитии темы «героя-идеолога» у Достоевского. С этим впечатлением согласуется и точка зрения С. Аскольдова. Интересен ход его мыслей в рассуждении о героях-идеологах: «... основные образы романов Достоевского образуют довольно правильное р я д о п о л о ж е н и е, в котором один пошел в каком-то отношении дальше другого. Нет сомнения, например, что Ив. Карамазов – это продолжение и углубление пути Раскольникова. Но за Карамазовым идет в том же направлении и заходит еще дальше Ставрогин, образуя в своем лице как бы кульминационный пункт, некий перевал единой духовной эволюции. После этого перевала начинается спуск, основные станции которого обозначаются отчасти теми же, но главным образом другими лицами. Уже в стадии спуска застаем мы и Раскольникова, и Ив. Карамазова...»¹³⁹; «Своеобразие Ставрогина заключается в том, что одни и те же положения у него имеют двойственный смысл, и при том смысл величайшего значения, смысл величайшего добра и величайшего зла. Тот подвиг воли, который он совершает на высших точках своего подъема, одновременно тяготеет к двум противоположным целям. Поэтому и переживание его тоже двоятся и колеблется от одной крайности в другую, оставаясь по внешнему своему выражению все тем же проявлением духовной силы. Но у Ставрогина всегда

¹³⁹ Аскольдов С. Психология характеров у Достоевского // Достоевский: Статьи и материалы. Сб. 2 под ред. А.С. Долинина. Л. 1924. С. 6.

одно течение побеждает: эстетическое остается, этическое же всегда срыгается.

Чтобы оценить все своеобразие Ставрогина в его раздвоениях, необходимо остановиться на этой его эстетичности. Раздвоенность, вообще говоря, менее всего эстетический принцип. Красота гармонична, а принцип гармонии – единство. Но это видимое противоречие устраняется, если мы поймем, как происходит раздвоение Ставрогина. И у Раскольникова, и у Ивана Карамазова раздвоение совершается в постоянном внутреннем борении. И именно поэтому их духовные образы не производят эстетического впечатления. В них слишком много душевной болезни. Борений в Ставригине, если они и есть, мы не замечаем <...> и для самого Ставригина эти смены («духовных декораций» – Ф.М.) являются как бы неожиданностями. Необходимо отметить, что в этой загадочности смен, в отсутствии антиэстетических картин духовных борений, Ставригину родствен Версиров. Вообще, Раскольников и Иван Карамазов, с одной стороны, и Версиров со Ставригиным, с другой, представляют в этом отношении две существенно различные пары»¹⁴⁰.

Аскольдов аргументирует такую классификацию героев-идеологов следующим образом: «Версиров, в противоположность Раскольникову и Карамазовым, натура более эмоциональная. В умственном отношении он им не уступает, только его рефлексия более жизненная, конкретная и многосторонняя, никаких особых теорий он не строит, но постоянное и весьма тонкое размышление над жизнью его не покидает, он не особо занят отвлеченными этическими и религиозными вопросами. Здесь он повидимому благополучно прошел и преодолел все теоретические соблазны и подковы сомневающегося ума»¹⁴¹. В то же время в герое есть черты, сближающие его со Ставригиным. Аскольдов, характеризуя образ Николая Всеволодовича,

¹⁴⁰ Там же, с. 16.

¹⁴¹ Там же, с. 20.

отмечает, что «его относительная завершенность заключается в том, что это противоположное просвечивает иногда в одних и тех же положениях. <...> одна и та же форма является пригодной для выражения внутренних противоположностей»¹⁴².

Вернемся к теме «двойничества». Она, как мы заметили, оказывается генетически связанной с таким сложным мотивом, как «приживальщичество». Ведь «двойник» – это всегда нечто вторичное по отношению к «оригиналу», некий дубль, повтор на том или ином уровне, – отсюда «психологический двойник», «идеологический двойник» и т.п. Проблема «двойничества» вступает в напряженный диалог и с сюжетно-композиционной заданностью произведения. Хотя двойники могут быть у главных героев (точнее, второстепенные персонажи могут становиться двойниками главных героев, а не наоборот), но их значение, порой выходит далеко за рамки функциональной обусловленности. Нередко второстепенные персонажи выходят «из мерки», начинают играть более существенные роли.

Приживальщичество являет собой более тонкую и пластичную ипостась «двойничества», а возможно, и просто развитие темы, т.к. актуализирует взаимосвязи между героями во всем многообразии их психологического взаимодействия.

Темой «двойничества» пронизан роман «Преступление и наказание». Здесь все живет как бы во взаимных отражениях: Раскольников и Лужин, Раскольников и Мармеладов, Раскольников и Разумихин, Раскольников и Лебезятников старуха процентщица, Лизавета и Соня. Тема «приживальщительства», своего рода психологического «сожительства», как будто только намечена, но уже пробивается как могучая стихия по линиям взаимоотношений Раскольникова и Свидригайлова, Раскольникова и Порфирия Петровича, Лужина и Лебезятникова, Лужина и Дуни. (Ее недореализованный остаток, возможно, полнее развернется в «Вечном

¹⁴² Там же, с. 17.

муже».)

В следующем романе, «Идиот», тема «двойничества» заметно ретушируется, размывается приживальщицеством: у главного героя, Мышкина, нет «двойников», зато приживальщиков сколько угодно. Более того, приживальщицество, как стихия, начинает шире проявляться и во взаимоотношениях второстепенных персонажей (яркий пример: Лебедев – генерал Иволгин).

В «Бесах» стихия приживальщицества пронизывает уже буквально все. Более того, она начинает обретать дифференцированный характер: обнаруживается поливалентность и разновекторность приживальщицества. Если Шатов и Кириллов при Ставрогине скорее идеологические двойники, чем приживальщики, то Петр Верховенский при Ставрогине – наоборот, в большей мере приживальщик (с его откровенной формулой: «Я не социалист, я мошенник», отрицающей альтруистические побуждения), чем двойник. Шут и «приживальщик из хлеба» Лебядкин (при Ставрогине), обнаруживающий стойкий иммунитет против идеологических исканий своего благодетеля, обретает своего приживальщика в лице Липутина, чей универсальный приживальщический талант (почти дар) трудно поддается определению; взаимное приживальщицество Варвары Петровны и Степана Трофимовича покоится на столь многослойном основании, что во всех его составляющих трудно до конца разобраться – здесь тоже обнаруживается широкая палитра красок, полутонов и оттенков.

В романе «Подросток» тема «приживальщицества» находит как будто упрощенное-уплощенное выражение: Аркадий Долгорукий при Версилове и Макаре. Но это обманчивое впечатление возникает лишь при первом приближении (как наиболее выпуклая сюжетобразующая фабула взаимоотношений). Может быть, оно складывается отчасти и потому, что Достоевский намеренно «обеднил» роман, редуцировав разработку героев

второго плана¹⁴³. Примечательно, что в связи с темой двойничества в романе «Подросток» в читательской памяти невольно всплывает стойкая ассоциация. Напомним, что слово «двойник» там неоднократно употребляется в отношении Версилова в канун трагического раздвоения его личности. Безусловно, это «двойничество» «подпольного типа», оно содержит генетическую память о прошлом – через Ставрогина, Ипполита Терентьева, Раскольникова и Свидригайлова оно восходит к таким героям как *двойник* и *подпольный парадоксалист*. Такое «двойничество» имеет по отношению к роману «Подросток» и свою перспективу развития – трагическое раздвоение Ивана в романе «Братья Карамазовы». Однако здесь, в итоговом романе, раздвоение героя претерпевает определенное усложнение, оно развивается по двум линиям: шутовско-приживальщической (Черт) и юродской (обличительный пафос «изломанного слова» на суде). Как будто сам контекст личности Ивана Карамазова («по отцу – приживальщик, по матери – юродивый») подсказывает логику этого раздвоения.

Это еще раз возвращает нас к мысли Е. Мелетинского о способности типа *героя-идеолога* внезапно откликаться на *стихии* шутовства, приживальщичества и юродства в творчестве Достоевского. Указанные стихии имеют особо важное значение в русле нашей темы, и потому их рассмотрению будет посвящено отдельное внимание.

¹⁴³ См. программное замечание Ф.М. Достоевского во время работы над «Подростком»: «Избегнуть ту ошибку в «Идиоте» и в «Бесах», что второстепенные происшествия (многие) изображались в виде недосказанном, намённом, романическом, тянулись через долгое пространство, в действии и сценах, но без малейших объяснений, в угадках и намеках, вместо того, чтобы *прямо объяснить истину*. (Курсив Ф.М. Достоевского) Как второстепенные эпизоды, они не стоили такого капитального внимания читателя, и даже, напротив, тем самым затемнялась главная цель, а не разъяснялась, именно потому, что читатель, сбитый на проселок, терял большую дорогу, путался вниманием. Стараться избегать, и второстепенностям отводить место незначительнее, совсем короче, а действие совокупить лишь около героя» [т.9, 412]. К этому высказыванию Достоевского мы будем возвращаться еще не раз, настолько оно актуально для нашего исследования.

§ 2. Юродство и вариативность его выражения в творчестве Ф. М. Достоевского

Само явление – юродство – чрезвычайно сложное, и не менее сложным является его преломление в контексте художественного мира Ф.М. Достоевского. Об этом свидетельствует и неизменный интерес к теме юродства в творчестве Достоевского и шире – в русской литературе – за последние два-три десятилетия¹⁴⁴. Примечательно, что к юродивым у Достоевского исследователи причисляют самых различных персонажей: Марью Тимофеевну Лебядкину, Лизавету (сестру старухи-процентщицы в «Преступлении и наказании»), Лизавету Смердящую, Соню Мармеладову, Мышкина, Алешу Карамазова и других. Характерно, что в определениях *юродства* позиции многих авторитетных литературоведов и философов расходятся порой до противоположных. Так, М.М. Бахтин замечает следующее: «...юродство же есть своего рода эстетизм, но как бы с обратным знаком»¹⁴⁵. С ним вступает в полемику Г. Померанц: «Я не могу с этим согласиться, мне кажется, что Бахтин, в последние годы, сам от этого отошел. Эстетизм – вырождение юродства (например, у Федора Павловича Карамазова). Подлинное юродство не имеет с эстетизмом решительно ничего общего. Оно так же серьезно, как распятие...»¹⁴⁶.

Разумеется, такое видение частных моментов юродства не проясняет

¹⁴⁴ См., например: Иванов В.В. Юродивый герой в диалоге иерархий Достоевского // Евангельский текст в русской литературе: Сб. науч. трудов. Петрозаводск. 1994. С. 201 – 210; Иванов В.В. Сакральный Достоевский. Петрозаводск. 2008; Кабакова Е.Г. Юродивые и «юродствующие» в романе Ф.М. Достоевского «Бесы» // Вестник Челябинского университета. Сер. 2. Филология. Челябинск. 1997. № 1. С. 92-102; Мартиросян О.А. Юродство в русском литературном сознании: дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Архангельск. 2011. 203 с. (Глава II. § 2.2. Феноменология юродства в художественном мире Ф.М. Достоевского); Мотеюнайте И.В. Восприятие юродства русской литературой XIX – XX в.: автореф. дисс... докт. филол. наук: 10.01.01. Великий Новгород. 2006; Шевченко Л. Шутство и юродство: из наблюдений над «Братьями Карамазовыми» // Литература. 1997. №32. С. 9-12; Янчевская К. А. Юродство в русской литературе второй половины XIX в.: дисс. ...канд. филол. наук: 10.01.01 Барнаул, 2004. 195 с.; Яровая О.А., Подчиненов, А.В. Юродивый герой в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» // Дергачевские чтения. 2000 //Русская литер.: национальное развитие и региональные особенности. Екатеринбург. 2001. Ч 1. С. 266-270.

¹⁴⁵ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М. 1979. С. 296.

¹⁴⁶ Померанц Г. Уникальный жанр // Достоевский и мировая культура. Альманах № 1. Ч.1. СПб. 1993. С. 23.

сути этого явления в целом. Не проясняет его и столь обширный перечень героев – скорее, свидетельствует о размытости его контуров у Достоевского (очертаний лиц «необщим выраженьем»). Дело, может быть, еще и в том, что *юрродство*, как элемент религиозной культуры, попадая в секуляризованное пространство, неизбежно обрастает все большим количеством значений и интерпретаций. Поэтому необходимо уточнить понятие «юрродивый» у самого Достоевского. Ведь очевидно, что его понимание юрродства не всегда совпадает с традиционным, агиографическим. Для начала обратимся к толкованию *юрродства* в словаре-справочнике «Достоевский: эстетика и поэтика».

А.А. Алексеев, характеризуя *юрродское* в творчестве Ф.М. Достоевского, сосредоточивается на «эстетической многоплановости» этого явления, выделяет в нем элементы «трагического», «возвышенного» и «жалкого», противопоставляя *эллинский* «героический», «торжественный» и «величественный» идеал *красоты* – *христианскому*, «задавленному» и «поруганному превосходящими силами зла». «С эстетической точки зрения, – замечает А. А. Алексеев, – Ю. – комплекс жалкого, трагического и возвышенного, где жалкое играет совершенно особую роль. Поскольку другие персонажи произведений обычно замечают в первую очередь именно его и реагируют на него подобно эллинам времен апостола Павла»¹⁴⁷.

В.В. Иванов определяет юрродство у Достоевского в более широком контексте сопутствующих мотивов: «Ю<родивый> г<ерой> – герой с особым типом сознания, проникнутого христианской идеей, с особыми пространственно-временными представлениями и ощущениями. При этом внешние атрибуты юрродивого «Христа ради» Древней Руси редуцируются и отходят на второй план.

«Шут-юрродивый» раннего творчества Достоевского в значительной

¹⁴⁷ Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник / Сост. Г.К. Щенников, А.А. Алексеев. Челябинск. 1997. С. 131-132.

мере замещается Юродивым героем в зрелом периоде при существенном внешнем «обмирщении». Юродивый герой больший христианин, чем то принято в миру. Его честность, открытость и наивность порождает реакцию комизма и неприятия героя «миром». В этом смысле автор и за ним исследователи называют «юродивыми» Мышкина, Алешу Карамазова. Однако целый ряд персонажей и в этом смысле не являются юродивыми, но другие герои называют их так – это метафора, развернутая в сторону глубочайшего христианского мироощущения. Таково «юродство» Сони Мармеладовой. Повествователь в «Братьях Карамазовых» называет юродивыми монахов Варсонофия и Ферапонта. Это персонажи, близкие традиции ложного и природного юродства. Близки природному и одновременно юродству «Христа ради» Марья Лебядкина и Лизавета Смердящая. В раннем творчестве исследователи иногда называют юродивыми у Достоевского тех, кого точнее Н.М. Чирков именовал «шутами-юродивыми» за их сложную, двойственную натуру. В ряду главных героев имеются и такие, которые, не являясь юродивыми ни в одном из названных смыслов, используют юродское слово или юродский жест. Таков старец Зосима, отчасти Раскольников, Версиров, герой рассказа «Бобок» и «смешной человек».

Важнейшим юродским жестом-поступком является юродское странствие, которое в поэтике Достоевского получает статус сюжетообразующего мотива. «Странничество» Ю. г. имеет еще одну важную поэтическую функцию в романном мире Достоевского. Такой герой выполняет роль медиатора между всеми остальными героями»¹⁴⁸.

К.Г. Исупов акцентирует внимание на амбивалентных составляющих *юродства* у Достоевского, а также расширяет контекст понимания этого явления, иллюстрируя его бытование в секуляризованном пространстве русской культуры: «<Юродство> у Достоевского – тип поведения героя-

¹⁴⁸ Там же, с. 131.

маргинала. Юродивый – трагич. лицедей, антигерой-обличитель обыденного мира и его мнимых ценностей. <...> В жутковато-веселом поведении защитника правды последнее прикрито, как щитом, убогим образом. Подлинная правда несказуема в гармоничном речении и в упорядоченном по правилам риторики высказывании (см. специфич. косноязычие юрода: Аким во «Власти тьмы» Л. Толстого; стихотворство капитана Лебядкина). Есть стыд формы и бесстыдство последней правды. Ю. и есть самораскрытие в человеке стыда как формы правды, ее эпатирующее людей явление. Феномен Ю. является изначально русским, не имеющим прямых аналогов в культурах иного типа (ср.: фигуры евнуха, дервиша, аскета-пустынника, йога). В своей истории рус. Ю. не исчерпано биографиями знаменитых юродивых, оно получает множество секулярных форм выражения, как на уровне бытового поведения, так и в лит. образах и филос. личности. Ю. стало глубоко нац. чертой отечеств. поведения и образа жизни, а со временем – и предметом игры и мимикрии (лже-старец Распутин). Наличие черт Ю. в облике мыслителя – писателя и художника – не следует трактовать в оценочных интонациях: амбивалентный характер Ю. сочетает бессознат. лицемерие с открытым отрицанием основ нормированной жизни, надрыв страдания с комической самокритикой, *сакральную* серьезность религиозного подвига с жизненной клоунадой. <...> Ю. – форма кризиса духа и вечного стояния на пороге смерти заживо. Ю. может свидетельствовать о трагической разломленности жизни на неадекватные сферы слова и идеи. Так, озабоченность Мышкина мыслевыражением («Я не имею жеста. Я имею жест всегда противоположный, а это вызывает смех и унижает идею...» – 8; 458) определяет неполноту его личного Ю., в принципе неспособного завершить героя и оставляющего его на стадии «идиота» (отсюда в частности все следствия трагич. вины Мышкина). От самоуничижительных Макара Девушкина и Фомы Опискина до эстета-юродивого Ставрогина и позерского юродивого Федора Павловича Карамазова, от маргиналов церковной ограды

(«блаженная»)-юродивая Лизавета; изуверско-фантастич. Ю. отца Ферапонта) до патологического лже-Ю. Смердякова – таковы воплощения «основного героя» Достоевского. Для писателя в подлинном Ю. был дан народный идеал органич. святости: «Лучшие люди. Где теперь и что такое теперь лучшие люди <...> Чины – пали. Дворянство – пало. Все форменные установки лучшего человека – пали. Остались народные идеалы (юродивый, простенький, но прямой, простой. Богатырь Илья Муромец, тоже из обиженных, но честный, правдивый, истинный)» (24; 269). На героях Достоевского сказалось исконно русское Ю. мысли (привычка к негативному, «от противного», поиску правды) и Ю. творч. поведения, связанного в частности с мессианскими наклонностями... <...> Именно героям Д. отечеств. культура обязана непрерывностью юродской традиции»¹⁴⁹.

Как ни странно, весь этот «полифонизм научных впечатлений» о юродстве у Достоевского позволяет сделать вывод, что в употреблении писателем понятия *юродство* нет ничего специфического. Примечательно, что далеко не всегда *юродство* у Достоевского маркировано однозначно положительными коннотациями. Достоевский употребляет его в широком, богатом палитрой разнообразных оттенков бытовом значении. С другой стороны, здесь ощущается и «обратное влияние» самого Достоевского на «бытовое употребление» понятия, ведь «именно героям Достоевского отечественная культура обязана непрерывностью юродской традиции». Достоевский в своем творчестве касается этой темы настолько часто, а чертами юродства отмечено такое большое количество героев (положительных и отрицательных, переднего ряда и второстепенных), состояний, положений, что позволяет рекрутировать в *юродивые* чуть ли не всех его значимых героев. Однако юродство, понятое в таких предельно широких, почти условных, границах неизбежно утрачивает характер типа, и

¹⁴⁹ Там же, с. 132-133.

приобретает характер чрезвычайно сильного мотива или всепроникающей стихии.

В этом есть некие парадоксы. Действительно, в чисто агиографическом смысле тип юродивого в произведениях Достоевского не представлен. Ближе всего к этому типу можно отнести лишь несколько образов, причем женских: Марью Лебядкину, Лизавету Смердящую, по ряду признаков – Лизавету из «Преступления и Наказания» и «кликушу» Софью, вторую жену Федора Павловича. В отношении других героев, которых литературоведы часто относят к юродивым, было бы точнее говорить лишь о мотиве юродства. Мышкин, Алеша Карамазов, Тихон – не являются юродивыми в полном смысле этого слова. Чаще всего черты юродства проявляются у этих героев ситуативно и подмечаются не автором-повествователем, а другими персонажами. Эти замечания носят подчеркнуто субъективный характер и отражают, скорее, светское понимание этого явления. Однако ощущение присутствия особой *стихии* юродства в художественном мире Достоевского довольно существенно, от него просто невозможно избавиться. Так или иначе «юродивое слово» как будто прорывается во всех героях Достоевского.

Здесь необходимо уточнить, что подразумевается нами под «юродивым словом». На наш взгляд, удобно было бы выделить его *функциональный* и *качественный* план выражения. К первому, содержательному, можно отнести высокую подвижническую (апелляция к высшим духовным ценностям, «юроди Христа ради») функцию и функцию обличительную («ругаться миру»). Ко второму – плану выражения – трагический излом, отсюда «похаб ся творише». Важно отметить следующее: в *типе* христианских подвижников у Достоевского сосредоточена только подвижническая функция – они являются собой примеры «деятельной любви». Эти герои не обличают, не «ругаются миру», в них нет трагического излома. Поэтому никакого «похаб ся творише», никакого «моления кабаку и швыряния камнями в храм» у Сони Мармеладовой или Мышкина мы не обнаружим. Эта функция передана

героям другого типа – *шутам*. При этом качественность «юродивого слова» («трагический излом») наиболее характерна для *идеологов*.

Таким образом, для поэтики Достоевского характерны не только типологическая синтетичность и полифункциональность, но и нечто обратное – диссоциация типологических элементов, что само по себе открывает перспективу для дальнейших исследований в этом направлении.

Иногда определение другого как *юродивого* употребляется с отрицательной коннотацией в качестве некоего «ярлыка», «клейма». Обращение к этому определению в таких случаях – защитная реакция, своего рода «ширма», за которой маскируется стремление героев уйти от ответственности, избежать самосуда. Так, Катерина Ивановна, в ответ на открыто сказанную Алешей правду, раздраженно бросает: «Вы...вы...вы маленький юродивый, вот вы кто!» [т.14, 175]. Высказанная Алексеем правда требует от Катерины Ивановны искренности, нарушения «светских приличий», за которыми прячется героиня. В схожей ситуации «душевного обнажения» Ставрогин называет *юродивым* Тихона. Таких «юродивых» героев роднит с юродивыми в традиционном понимании, пожалуй, одна основная черта: им позволено говорить правду, невзирая на общественные приличия, место и время.

Первый образ героя-юродивого в романах Достоевского мы встречаем в «Преступлении и наказании» в лице сводной сестры старухи-процентщицы – Лизаветы. Само имя Лизавета выбрано Достоевским, видимо, не случайно. В переводе с еврейского оно означает «почитающая Бога», «обет Богу», «клятва Богу». Именно этим именем автор награждает многих героинь, наделенных чертами юродства, «святости сквозь позор», связанных с мотивами жертвенности, искупления, материнства: Лиза в «Записках из подполья», Лизавета в «Преступлении и наказании», Лиза Тушина и Лизавета-мученица из рассказа Марьи Тимофеевны Лебядкиной в «Бесах», Лиза Хохлакова и Лизавета Смердящая в «Братьях Карамазовых».

В тексте романа «Преступление и наказание» о Лизавете есть такие упоминания: «Это была высокая, неуклюжая, робкая и смирная девка, чуть не идиотка, тридцати пяти лет, бывшая в полном рабстве у сестры своей, работавшая на нее день и ночь, трепетавшая перед ней и терпевшая от нее побои» [т.6, 39]. Это впечатление Раскольникова. А вот мнение студента, чей разговор с молодым офицером подслушал в кабаке Раскольников: «Они стали говорить о Лизавете. Студент рассказывал о ней с каким-то особенным удовольствием и все смеялся, а офицер с большим интересом слушал и просил прислать ему эту Лизавету для починки белья. Раскольников не проронил ни одного слова и все узнал: Лизавета была младшая, сводная (от разных матерей) сестра старухи, и было ей уже тридцать пять лет. Она работала на сестру день и ночь, была в доме вместо кухарки и прачки, и кроме того, шила на продажу, даже полы мыть нанималась, и все сестре отдавала. Никакого заказа и никакой работы не смела взять на себя без позволения старухи. Старуха же уже давно сделала свое завещание, что было известно самой Лизавете, которой по завещанию не доставалось ни гроша, кроме движимости, стульев и прочего; деньги же все назначались в один монастырь в Н-й губернии, на вечный помин души. Была же Лизавета мещанка, а не чиновница, девица, и собой ужасно нескладная, росту замечательно высокого, с длинными, как будто вывернутыми ножищами, всегда в стоптанных козловых башмаках и держала себя чисто плотно. Главное же, чему удивлялся и смеялся студент, было то, что Лизавета поминутно была беременна.

– Да ведь ты говоришь, она урод? – заметил офицер.

– Да, смуглая такая, точно солдат переряженный, но знаешь, совсем не урод. У нее такое доброе лицо и глаза. Очень даже. Доказательство – многим нравится. Тихая такая, кроткая, безответная, согласная, на все согласная. А улыбка у ней очень даже хороша» [т.6, 41].

Внешнее уродство Лизаветы противопоставлено красоте внутренней,

ее телесное убожество резко контрастирует с душевным благообразием ее личности. Поэтому она производит скорее приятное, нежели отталкивающее впечатление. Итак, доброта, кротость, безответность и вместе с тем телесное убожество становятся атрибутами юродства у Достоевского.

Эти же черты в какой-то степени находит Раскольников и у Сони, неслучайно называя и ту, и другую юродивыми: «Между разговором Раскольников пристально ее разглядывал. Это было худенькое, совсем худенькое и бледное личико, довольно неправильное, какое-то востренькое, с востреньким маленьким носом и подбородком. Ее даже нельзя было назвать и хорошенькою, но зато голубые глаза ее были такие ясные, и, когда оживлялись они, выражение лица ее становилось такое доброе и простодушное, что невольно привлекало к ней. В лице ее, да и во всей ее фигуре, была сверх того еще одна особенная характерная черта: несмотря на свои восемнадцать лет, она казалась почти еще девочкой, гораздо моложе своих лет, совсем почти ребенком, и это иногда даже смешно проявлялось в некоторых ее движениях» [т.6, 144].

В этом описании, как и в описании Лизаветы, «неправильное, худенькое и бледное личико» сочетается с «добрым и простодушным выражением ее лица», «с ясными голубыми глазами». Но есть в описании Сони и еще одна немаловажная черта – детскость. Этой же детскостью отмечен и образ Лизаветы. Мы находим эту деталь в сцене убийства: «Он (Раскольников – Ф.М) бросился на нее с топором: губы ее перекосились так жалобно, как у очень маленьких детей, когда они начинают чего-либо пугаться, пристально смотрят на пугающий их предмет и собираются закричать» [т.6, 50]. Более того, образы Сони и Лизаветы именно через эту детскость оказываются тесно связаны в сознании самого Раскольникова. Так, в сцене признания Соне в совершенном убийстве, Раскольников неожиданно видит в Соне лицо Лизаветы: «И как только он сказал это, опять одно прежнее, знакомое ощущение оледенило вдруг его душу: он смотрел на нее и

вдруг в лице ее как бы увидел лицо Лизаветы. Он ярко запомнил выражение лица Лизаветы, когда он приближался к ней тогда с топором, а она отходила от него к стене, выставив вперед руку, с совершенно детским испугом в лице, точь-в-точь как маленькие дети, когда они вдруг начинают чего-нибудь пугаться, смотрят неподвижно и беспокойно на пугающий их предмет, отстраняются назад и, протягивая вперед ручонку, готовятся заплакать. Почти то же самое случилось теперь и с Соней: так же бессильно, с тем же испугом, смотрела она на него несколько времени и вдруг, выставив вперед левую руку, слегка, чуть-чуть, уперлась ему пальцем в грудь и медленно стала подниматься с кровати, все более и более от него отстраняясь, и все неподвижнее становился ее взгляд на него. Ужас ее вдруг сообщился и ему: точно такой же испуг показался и в его лице, точно так же и он стал смотреть на нее, почти даже с тою же *детскою* улыбкой» [т.6, 249]. Достоевский создает зеркальную сцену в контексте романа, вплоть до прямых словесных повторов. Но прежде всего близость образов Сони и Лизаветы подчеркивается через один и тот же «детский жест». Очень часто – и не только в сценах, где «бессловесная» реакция оправдана психическим напряжением, – эти героини прибегают к языку жестов. Жест Сони и Лизаветы отражает первую детски-неподдельную, «наивную», «неразумную» реакцию на происходящее.

В каком-то смысле Лизавета – двойник Сони и антипод своей сестры Алены Ивановны. Такое непростое положение Лизаветы («обратный дубль» Алены Ивановны и близость Соне) в системе женских образов-двойников в «Преступлении и наказании» отмечает Н. Караменов¹⁵⁰. Заноса руку над Аленой Ивановной, Раскольников, по мнению исследователя, «символически» расправляется и с Лизаветой. Обе героини гибнут практически одновременно. Мотив юродства Лизаветы, таким образом, не

¹⁵⁰ Караменов Н. Великие Матери и их сыновья-любовники в романе Федора Достоевского «Преступление и наказание» / Н. Караменов // Новый берег. 2006. № 11. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/bereg/2006/11/ka22-pr.html>

случайно оказывается в столь сложной контаминации с другими мотивами. (В каком-то смысле это двойничество в юродстве, повторяется на уровне других женских образов: Марья Лебядкина – Лиза Тушина («Бесы»), Кликуша – Лизавета Смердящая («Братья Карамазовы»). Разумеется, в этих примерах речь идет не о создании полных двойников, а лишь о мотиве юродства, отдельных чертах, юродивых жестах и проч.)

Тема детскости, на наш взгляд, является очень важной для раскрытия юродства у Достоевского. Телесная слабость, уязвимость, потребность в помощи и защите, и в то же время простодушие, невинность и наивность, откровенность, безгрешность – черты детей, свойственные и юродивым. Не случайно в Евангелии есть слова: «Блаженны дети» и «Блаженны нищие духом». Многие исследователи отмечали важность образов детей и черт «детскости» в целом контексте творчества писателя. Например, Ю.Ф. Карякин писал: «Найти «в человеке человека» для Достоевского значит, помимо всего прочего, еще и найти в нем ребенка»¹⁵¹. Или, как отмечает В. Михнюкевич: «По Достоевскому, человек будет достоин “золотого века”, когда вновь станет ребенком. Эта концепция соотносима с евангельским “будьте как дети”»¹⁵². Но помимо взрослых юродивых, сохранивших черты детскости, у Достоевского представлены и образы детей-подростков, наделенных чертами юродства. Так, в «Братьях Карамазовых» их несколько – Лиза Хохлакова, Илюша Снегирев, брат старца Зосимы – Маркел.

Эти черты (детские), как уже было сказано выше, присутствуют в образах Лизаветы, Сони («Преступление и наказание»), есть они и в Марье Лебядкиной («Бесы»), в «кликуше» (матери Ивана и Алеши), в Алеше («Братья Карамазовы»), в матери Подростка Софье («Подросток»), в

¹⁵¹ Карякин Ю. Достоевский и Апокалипсис. М. 2009. С. 140.

¹⁵² Михнюкевич В.А. Русский фольклор в художественной системе Ф.М. Достоевского. Челябинск. 1994. С. 140.

Мышкине («Идиот»)... Черты детскости растворены практически во всех героях-юродивых, да и просто в героях, наделенных положительными чертами.

Сравнение Лизаветы с испуганным ребенком выводит нас на еще одну художественную параллель в «Преступлении и наказании». Как ни странно, но и Свидригайлов находит у своей девочки-невесты «лицо скорбной юродивой»: «А знаете, у ней (у девочки – Ф.М.) личико вроде Рафаэлевой Мадонны. Ведь у Сикстинской Мадонны лицо фантастическое, лицо скорбной юродивой, вам это не бросалось в глаза?» [т.6, 290]. И здесь подспудно возникает еще один мотив – ведь Мадонна *с младенцем*, а Лизавета, как мы помним, была *«поминутно беременна»*. Да и Раскольникову не могло «не броситься в глаза» такое лицо и такое сходство.

Нечто общее с этими образами просматривается и в описании бывшей невесты Раскольникова, дочери хозяйки Зарницыной. Так, Разумихин, рассказывая Пульхерии Александровне и Дуне об этой «истории», замечает: «Кроме того, говорят, невеста была собой даже не хороша, то есть, говорят, даже дурна... и такая хвора, и... и странная..., а, впрочем, кажется, с некоторыми достоинствами. Непременно должны быть какие-нибудь достоинства: иначе понять ничего нельзя. Приданого тоже никакого, да он на приданое и не стал бы рассчитывать... Вообще в таком деле трудно судить» [т.6, 131]. В этом сбивчивом, полном недоговоренностей и умолчаний объяснении Разумихина обнаруживается недопонимание. Возможно, Разумихин потому и не понимает здесь чего-то главного, чего-то самого важного, потому что он *Разумихин*, а не *Раскольников*.

Вот признание самого Раскольникова: «Она больная такая девочка была, – продолжал он, как бы опять вдруг задумываясь и потупившись, – совсем хвора, нищим любила подавать, и о монастыре все мечтала, и раз залилась слезами, когда мне об этом стала говорить; да, да... помню, очень помню... Дурнушка такая... собой. Право, не знаю, за что я тогда к ней

привязался, кажется за то, что всегда больная... Будь она еще хромая или горбатая, я бы, кажется, еще больше ее полюбил... (Он задумчиво улыбнулся)» [т.6, 140]. В ПМ к роману «Преступление и наказание» есть и такое признание Раскольникова Соне, не вошедшее в окончательный текст романа, но, тем не менее, очень знаменательное: «Она (т.е. бывшая невеста – Ф.М.) мне тебя напророчила» [т.7, 176]. Отношение к юродивым в романе «Преступление и наказание» становится лакмусовой бумагой в определении этических и нравственных ориентаций героев.

Если Свидригайлов способен «паразитировать» на контрасте – «чудовищная разница лет и развитий» возбуждает в нем сладострастие, и он эпатирует этим Раскольникова (что вообще является важным элементом в *художественном подтексте* этого образа: здесь, возможно, берут истоки и сексуальные «увлечения» Федора Павловича, и женитьба на Хромоножке Ставрогина), – то в самом Раскольникове образ юродивых пробуждает сострадание и сочувствие. Неслучайно он вспоминает о них в своем кошмаре: «О, как ненавижу я теперь старушонку! Кажется бы, другой раз убил, если б очнулась! Бедная Лизавета! Зачем она тут подвернулась!.. Странно, однако ж, почему я об ней и не думаю, точно и не убивал?.. Лизавета! Соня! Бедные, кроткие. С глазами кроткими! ... Милые!.. Зачем они не плачут? Зачем они не стонут?.. Они все отдают... глядят кротко и тихо... Соня, Соня! Тихая Соня!» [т.6, 167].

Однако ни Лизавету, ни Соню нельзя назвать юродивыми в прямом смысле слова. С традиционным пониманием подвига юродивого их сближает «святость через грех». Как справедливо замечает Г. Померанц, «путь, через который проходит герой Достоевского – это испытание крестом. <...> Чуткость юродивых восстанавливала первоначальный смысл, первоначальный облик распятия: святости сквозь позор.

Через испытание позором и болью проходят не только герои, которых автор хочет сбить с кутурнов, но и самые любимые (Соня, Мышкин,

Хромоножка). Достоевский как бы не верит в подлинность, не прошедшую под линьком. Именно святость сквозь позор, святость юродская выходит у Достоевского непобедимо захватывающей»¹⁵³. Итак, Соню и Лизавету отличает та самая «парадоксальная святость», что и юродивых. Обе они «во грехе»: Соня – идет на панель из-за детей, Лизавета – «поминутно беременна», потому что «на все согласна» по доброте душевной. И тем не менее, обе являются воплощением христианской жертвенности. Эта парадоксальность настолько разительна, что некоторых исследователей творчества Достоевского вводит в своего рода «соблазн» (как справедливо замечает А.М. Панченко: «зрелище юродства дает возможность альтернативного восприятия. Для грешных очей это зрелище – соблазн, для праведных – спасение»¹⁵⁴).

Так, Т.А. Касаткина считает главной характеристикой Лизаветы «абсолютную милосливность», которую она понимает, однако, как «отдавание каждому того, чего ему от нее нужно»¹⁵⁵. Поэтому такие определения как «юродивая» и «почти идиотка» исследователь относит к каким-то второстепенным, внешним характеристикам. Интересно, что Т.А. Касаткина переводит на второй план не только юродство, полагая его внешней характеристикой, но и, вслед за этим, берет на себя смелость отрицать ценность такой христианской добродетели как жертвенность, утверждая «принципиальную нежертвенность лизаветиного бытия»¹⁵⁶. По словам исследователя, «жертвуя, нельзя спасти человека, ибо жертвуя, отдаешь ему не то, что ему по-настоящему нужно, а только то, что смог отдать. Поэтому жертва – это всегда очень мало, даже великая жертва. Это гораздо меньше милости, находящей и отдающей именно то, что нужно другому. Так, Соня жертвой *никого не спасает*; но милостью и любовью спасает самого

¹⁵³ Померанц Г. Уникальный жанр // Достоевский и мировая культура. Альманах № 1. Ч.1. СПб, 1993. С. 22

¹⁵⁴ Лихачев Д.С., Панченко А.М., Поньрко Н.В. Смех в Древней Руси. Л.1984. С. 91.

¹⁵⁵ Касаткина Т.А. Характерология Достоевского. М.1996. С. 187.

¹⁵⁶ Там же, с. 188.

великого грешника в романе»¹⁵⁷.

Такая недооценка жертвенности, на наш взгляд, не только входит в прямое противоречие с христианством (ведь таким образом становится сомнительной и жертвенность Христа), но даже и с сюжетом «Преступления и наказания». Кроме того, жертвенность как раз и предполагает расставание с чем-то дорогим, с тем, чего трудно лишиться. И разве скорбные слова Христа на кресте «Боже Мой, Боже Мой! Для чего Ты Меня оставил?» не свидетельствуют о том, что *чего-нибудь* стоила эта жертва и для самого Христа, и для Бога-Отца, и для людей?

Несмотря на то, что юродство Лизаветы не является юродством в традиционном понимании, чуткость, с которой Достоевский прозревает явные и неявные черты юродства в Лизавете и Соне, безусловно, обращает на себя внимание. Конечно, Лизавета и Соня в какой-то мере наследуют черты «канонических» юродивых: «святость сквозь позор», самоотречение. Связь с христианской традицией подчеркивается также через внешнее неблагообразие, нищету, использование по преимуществу языка жестов, маргинальность. В то же время, Достоевский наделяет этих героинь чертами юродивых в своем понимании, в своем художественном переосмыслении, обнаруживающем некие отклонения от канонических представлений. Во-первых, агиографы дают крайне немногочисленные свидетельства о женщинах-юродивых. Во-вторых, у Достоевского чертами юродивых наделена «блудница». В-третьих, обе героини Достоевского не связаны со смеховой и театральной стихией, они никого не обличают, не порицают, «не ругаются миру», не поражают «зрелищем странным и чудным».

Намеченные в «Преступлении и наказании» черты героя-юродивого в полной мере раскрываются в «Бесах», воплотившись в образе Марии Тимофеевны Лебядкиной. Ее образ ближе к традиционному изображению юродивых, т.к. приемлет и обличительную функцию, и связь со смеховой и

¹⁵⁷ Там же, с. 188.

театральной стихией. Примечательна неоднозначность в оценке этого персонажа, которую проявляют исследователи и которая свидетельствует о сложном авторском отношении к образу героя-юродивого. «Хромая и горбатая», она является «воплощением Вечной Женственности, всем существом своим вырастающая в Церковь», «Душой мира»¹⁵⁸, в то же время она «может быть вовсе и не знает Иисуса, не ведает лика Христа»¹⁵⁹ как «дохристианская и внехристианская душа». Есть и более крайние высказывания, именующие Хромоножку «женщиной, влюбленной в беса»¹⁶⁰ и даже ведьмой¹⁶¹. Но наиболее научно убедительным и перспективным для нас представляется подход В.А. Смирнова и В.А. Михнюкевича, анализирующих этот образ в контексте народно-религиозной культуры. Эти исследователи указывают на очень важный «сквозной мотив», связанный с юродивыми у Достоевского – мотив «Богородицы-Матери Сырой Земли». Еще раньше на него обратил внимание Вяч. Иванов: «Достоевский хотел показать в «Бесах», как Вечная Женственность в аспекте русской Души страдает от засилия и насильничества «бесов» <...>. Задумав основать роман на символике соотношений между Душою Земли, человеческим я, дерзающим и значительным, и силами Зла, Достоевский, естественно, должен был оглянуться на уже данное во всемирной поэзии того же по символическому составу мифа – в «Фаусте» Гете. Хромоножка заняла место Гретхен, которая, по разоблачениям второй части трагедии, тождественна и с Еленою, и с Матерью–Землей»¹⁶².

Этот мотив – Богородицы-Матери Сырой Земли – возникает из рассказа Марьи Тимофеевны Шатову: «А тем временем и шепни мне, из церкви выходя, одна наша старица, на покаянии у нас жила за пророчество:

¹⁵⁸ Булгаков С. Тихие думы. М. 1996. С. 13.

¹⁵⁹ Там же, с. 13.

¹⁶⁰ Лотман Л.М. Реализм русской литературы 60-х годов XIX века. Л. 1974. С.309-311.

¹⁶¹ Сараскина Л. «Противоречия вместе живут...» (Хромоножка в «Бесах» Ф.М. Достоевского) // Вопросы литературы. 1995. № 1. С. 175.

¹⁶² Иванов Вяч. Достоевский и роман-трагедия // Иванов Вяч. Родное и вселенское. М. 1994. С. 309.

«Богородица что есть, как мнишь?» – «Великая мать, отвечаю, упование рода человеческого». – «Так, говорит, богородица – великая мать сыра земля есть, и великая в том для человека заключается радость. Всякая тоска земная и всякая слеза земная – радость нам есть; а как напоишь слезами своими под собой землю на пол-аршина в глубину, то тотчас же о всем и возрадуешься. И никакой, никакой, говорит, горести твоей больше не будет, таково, говорит, есть пророчество» [т.10, 157-158].

В работе «Русский фольклор в художественной системе Ф.М. Достоевского» В. А. Михнюкевич отмечает: «В «Бесах» мотив богородицы-матери-сырой земли концентрирует положительные почвенные идеалы автора и парадоксально для современного обыденного сознания, но вовсе не для народной традиции, особо почитавшей юродивых и блаженных, прикрепляется к Хромоножке»¹⁶³. Далее исследователь приводит цитату из книги «Стихи духовные» Г. Федотова: «В кругу небесных сил – Богородица, в кругу природного мира – земля, в родовой социальной жизни – мать являются, на разных ступенях космической и божественной иерархии носителями одного материнского начала. Их близость не означает еще их тождественности. Певец не доходит до отождествления Богородицы с матерью-землей и с кровной матерью человека. Но он недвусмысленно указывает на их сродство:

Первая мать – Пресвятая Богородица,

Вторая мать – сыра земля,

Третья мать – кая скорбь приняла.»¹⁶⁴

Действительно, столь тесную связь с этими символами народной веры наследуют многие юродивые Достоевского. И дело тут, на наш взгляд, вовсе не в «одержимости бесами» и не в противопоставлении почвенно-языческих

¹⁶³ Михнюкевич В.А. Русский фольклор в художественной системе Ф.М. Достоевского. Челябинск. 1994. С. 154.

¹⁶⁴ Там же, с. 155.

богов христианской религии, как это делает, например, В.Кантор¹⁶⁵. Собственно, у Достоевского нет и не может быть этого противопоставления (он «почвенник»). Но сама связь этих мотивов (юрродства и богородицы-матери сырой земли) имеет очень сложный характер.

Интересно наблюдение В.А. Смирнова: «Акт сотворения мира, нашедший отражение и в орнаменте русских вышивок, и в узоре наличников, мыслился как превращение в космос самого творца, то есть хтонического женского божества. Как отмечают исследователи, в ранний земледельческий период господствующим становится миф, связанный не с охотой, а с плодородием, Матерью-землей (женщиной-тотемом, шаманкой)»¹⁶⁶. О.М. Фрейденберг по этому поводу писала: «Мы не знаем мифов об умирающих и воскресающих женщинах, а только о мужчинах. У женщин «воскресение» заменено метафорой родов и рождения. Рождая, женщина рождается. Ее лоно – земля, могила, сосуд-яма. Роды и рождение – более древняя метафора воскресения, хотя и означает то же, что и та.»¹⁶⁷

Вас.В. Иванов выделяет связь мотивов материнства и юрродства в произведениях Ф.М. Достоевского: «Обращение к образу Смердящей помогает уяснить и мотив материнства Лебядкиной – мотив, в классическом юрродстве совершенно невозможный, целиком принадлежащий творчеству Достоевского. Хромоножка не ребенка «в пруд снесла», а вернула нечистой силе ее детеныша – и только это предположение подтверждается Достоевским в «Братьях Карамазовых», где мотив материнства юродивой и бесовской подмены ребенка получил свое развитие и завершение»¹⁶⁸.

Действительно, в традиционном юрродстве мотив материнства не встречается. Но оба эти мотива (материнства и юрродства) удивительным

¹⁶⁵ См. Кантор В. Карнавал и бесовщина (О бесах) / В. Кантор // Вопросы философии. 1997. № 5. С. 44-57.

¹⁶⁶ Смирнов В.А. Семантика образа Хромоножки в романе Достоевского «Бесы»// Достоевский и современность: Матер. VIII междунар. старорусских чтений. Новгород. 1994. С.221.

¹⁶⁷ Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М. 1978. С. 53.

¹⁶⁸ Иванов В.В. Достоевский и народная культура (юрродство, скоморошество, балаган): автореф. дис. ...канд. филол. наук 10.01.01. Л., 1990. С. 9.

образом переплетаются в творчестве Достоевского. Этому есть и биографическое объяснение, о котором упоминается в комментарии к роману «Братья Карамазовы» в ПСС. «У нас нет свидетельств, что в период создания «Подростка» записи о Лизавете Смердящей ассоциировались у Достоевского с жившей в деревне отца писателя «дурочкой Аграфеной», которая «претерпела над собою насилие и сделалась матерью ребенка» [т.15, 416]. И это очень значимая примета художественного мира Достоевского: Лизавета в «Преступлении и наказании» «поминутно беременна», Соня проявляет материнскую заботу о детях Катерины Ивановны, Марья Тимофеевна Лебядкина бредит материнством, Лизавета Смердящая рождает Смердякова...

В таком видении юродства отразилось понимание Достоевским корней русской православной культуры – христианских и более древних, языческих. И этот «интуитивный синтез» составляющих русской религиозной культуры воплотился в молитве Хромоножки: «Стала я с тех пор на молитве, творя земной поклон, каждый раз землю целовать, сама целую и плачу. И вот я тебе скажу, Шатушка: ничего то нет в этих слезах дурного; и хотя бы и горя у тебя никакого не было, все равно слезы твои от одной радости побегут. Сами слезы бегут, это верно» [т. 10, 158].

Вообще тема «земного поклона», земли, ее целования и облития слезами присутствует во многих романах Достоевского. Соня посылает Раскольникова «целовать землю, которую он осквернил», Шатов «кричит» Ставрогину: «Целуйте землю, облейте слезами, просите прощения» [т.10, 202]. Ставрогин, вспоминая слова Шатова, пишет: «...тот, кто теряет связи с своею землей, тот теряет и богов своих, то есть все свои цели» [т.10, 514]. В поучениях старца Зосимы мы находим такие слова: «Если же все оставят тебя и уже изгонят тебя силой, то, оставшись один, пади на землю и целуй ее, омочи ее слезами твоими, и даст плод от слез твоих земля, хотя бы даже и случилось так, что все бы на земле совратились, а ты лишь единый верен

остался: принеси и тогда *жертву* (выделено мной – Ф.М.) и восхвали Бога ты, единый оставшийся» [т.14. С 337]. Эта же связь христианских и языческих корней раскрывается и в рассказе Хромоножки: «Уйду я, бывало, на берег к озеру: с одной стороны наш монастырь, а с другой – наша Острая гора, так и зовут ее горой Острою. Взойду я на эту гору, обращусь я лицом к востоку, припаду к земле, плачу, плачу и не помню, сколько времени плачу, и не помню я тогда и не знаю я тогда ничего. Встану потом, обращусь назад, а солнце заходит, да такое большое, да пышное, да славное, любишь ты на солнце смотреть, Шатушка? Хорошо, да грустно. Повернусь я опять назад к востоку, а тень-то, тень-то от нашей горы далеко по озеру, как стрела бежит, узкая, длинная-длинная и на версту дальше, до самого на озере острова, и тот каменный остров совсем как есть пополам его перережет, и как перережет пополам, тут и солнце совсем зайдет, и все вдруг погаснет» [т.10, 117].

Действительно, ведь земля, горы и солнце, остров посреди озера (океана) – символы явно дохристианского, языческого мира. В то же время эти символы не стремятся обособиться, выйти за рамки православного мироощущения, но, напротив, углубляют и обостряют это мироощущение. Так, комментируя слова Хромоножки, В.А. Смирнов справедливо замечает: «Это не просто блестящая стилизация плача, а акт творения мира, храма, поэтому каждая деталь так значима, обладает особым сакральным смыслом. Свой «храм», свой космос она творит на противоположном берегу озера, напротив монастыря Рождества Богородицы. Орошение ею земли слезами не только искупительная жертва, но и символ брака-творения. Новый космос творится в момент распада привычных связей, в момент хаоса»¹⁶⁹.

Этот же космос творится и в душе Алеши в «Кане Галилейской»: «Полная восторга душа его жаждала свободы, места, широты. Над ним широко, необозримо опрокинулся небесный купол, полный тихих сияющих

¹⁶⁹ Смирнов В.А. Семантика образа Хромоножки в романе Достоевского «Бесы» // Достоевский и современность: Матер. VIII междунар. старорусских чтений. Новгород. 1994. С. 218.

звезд. С зенита до горизонта двоился еще неясный Млечный Путь. Свежая и тихая до неподвижности ночь облегла землю. *Белые башни и золотые главы собора* сверкали на *яхонтовом* небе (выделено мной – Ф.М.). Осенние роскошные цветы в клумбах около дома заснули до утра. Тишина *земная* как бы сливалась с *небесною*, тайна *земная* соприкасалась со *звездною* (выделено мной –Ф.М.). Алеша стоял, смотрел и вдруг как подкошенный повергся на землю.

Он не знал, для чего обнимал ее, он не давал себе отчета, почему ему так неудержимо хотелось целовать ее, целовать ее всю, но он целовал ее, плача, рыдая и обливая своими слезами, и иступленно клялся любить ее, любить во веки веков. «Облей землю слезами радости твоея и люби сии слезы твои...» – прозвенело в душе его. О чем плакал он? О, он плакал в восторге своем даже и об этих звездах. Которые сияли ему из бездны и «не стыдился иступления сего». Как будто нити ото всех этих бесчисленных миров божиих сошлись разом в душе его, и она вся трепетала, «соприкасаясь мирам иным» [т.15, 41].

В этом описании поражает гармония природного и божественного в душе Алексея и заставляет вспомнить слова Хромоножки: «А по-моему, <...> бог и природа есть все одно». Полнота и острота ощущений, с которой Достоевский передает религиозный экстаз своего любимого героя, позволяют судить не только о конфессиональной принадлежности самого автора. Достоевский воскрешает незаслуженно забытый, «затертый» в письменной культуре культ Матери, соединяя мотивы Богородицы и Матери Сырой Земли. Женское начало иррационально по своей сути, а потому и женские образы юродивых наделены вовсе не обязательными в традиционном, хрестоматийном, «каноническом» понимании чертами безумства, сумасшествия, идиотства и т.д. Достоевскому удивительным образом удается совместить агиографическое понимание юродства со светским, секуляризованным. Расширяя рамки традиционного понимания, автор не

упрощает сути этого явления, не снижает его значимости и не профанирует его. В каком-то смысле автор поступает тоже как юродивый: наделяя своих героев чертами, не характерными для канонических юродивых, он «обновляет» этот «вечный образ» и через него – вечные христианские истины.

Сам тонко чувствуя проблематику юродства, Достоевский раскрывает его значение во всей полноте противоречивых смыслов. Как писал Е. Мелетинский: «Юродство ряда персонажей в романах Достоевского несомненно ассоциируется с русским национальным типом юродивого, но Достоевский рисует и гораздо более разнообразную картину "смеховых" отклонений, которые все вместе как-то увязаны с изображением русского хаоса и охватывают целый веер вариантов — от крайне отрицательных до достаточно положительных»¹⁷⁰.

Несмотря на некую недовоплощенность в образах конкретных персонажей, юродство в творчестве Достоевского присутствует как очень важный сквозной мотив. Ощущением неизбежности этого явления в художественном мире Достоевского мы обязаны не его типологической локализации в образах конкретных персонажей, а напротив – ее «всемству», т.е. *стихийной* способности вдруг откликаться (отзываться) во всех без исключения героях, ситуациях и положениях.

В анализе юродства у Достоевского условно можно выделить героев, составляющих ядро этого явления (собственно юродивые, в интерпретации Достоевского) и периферию (герои, в образе которых временами проявляются элементы юродства). Последних значительно больше.

В некоторых героях – сиюминутное, ситуативное проявление юродства, напоминающее стихийное проявление внутренних, спрятанных «под спудом» (нравственные ограничения, правила приличия, закон, страх и

¹⁷⁰ Мелетинский Е.М. Заметки о творчестве Достоевского // Рос. гос. гуманитарный ун-т; Ин-т высш. гуманитар. исслед. М. 2001. С. 161.

т.д.) чувств, мыслей, качеств и т.д. Многие сцены изломов и надрывов неразрывно связаны с присутствием «юродствующего» героя или со звучанием «юродивого слова», «взрывающего» истинную или мнимую благопристойность жизни и усиливающего «надрыв». Поэтому художественный мир Достоевского немыслим без юродства. Это – одна из краеугольных составляющих поэтики, без которой не состоялось бы ни карамазовщины, ни «достоевщины». Еще одна стихия, пронизывающее произведения Достоевского, – приживальщичество. Как и юродство, приживальщичество имеет «периферийно-ядерную» структуру, вовлекающую огромное количество разноплановых героев. И это еще раз подтверждает наш тезис о недостаточности типологического подхода к героям Достоевского.

§ 3. Типологическое и «стихийное» в поэтике образа шута/приживальщика у Ф.М. Достоевского

Даже при беглом взгляде на творчество Ф.М. Достоевского поражает обилие героев, которые по тем или иным признакам подпадают под тип «приживальщика». При всем разнообразии их жизненных позиций сущность приживальщительства в них может быть легко угадана. В. Кантор замечает: «Начиная с достопамятного Фомы Опискина, «шута, приживальщика и прихлебателя» и шутовствующего Ежевика из «Села Степанчикова» до паясничавших Мармеладова в «Преступлении и наказании», Лебедева и генерала Иволгина в «Идиоте», Лебядкина в «Бесах» и, наконец, помещика Максимова в «Братьях Карамазовых», Достоевский пристально вглядывается в этот человеческий тип, пытаясь разобраться в его социально-психологических корнях и особенностях»¹⁷¹.

Примечательно, что яркий образ приживальщика не только открывает

¹⁷¹ Кантор В. «Братья Карамазовы» Ф.М. Достоевского. М. 1983. С. 74.

«зрелый период творчества» Достоевского (Фома Фомич Опискин), но и завершает его (Федор Павлович Карамазов), образуя своего рода «кольцевую образную композицию». И.А. Гончаров, полемически отозвавшийся о понимании Ф.М. Достоевским социального *типа* в целом, признавал особую значимость интуиций Достоевского в изображении *типа приживальщика*. Комментируя «Маленькие картинки (в дороге)» Достоевского, Гончаров отмечал: «Но чему Вы, кажется, сами мало придаете цены, так это тонкому и меткому очерку «приживальщика» больших домов, «таланту» как Вы назвали его, который вдруг овладевает общим вниманием в вагоне»¹⁷². Стоит отметить, что Достоевский отчасти использовал опыт создания подобного образа «приживальщика-всезнайки» в «Идиоте» (Лебедев).

В «Селе Степанчикове и его обитателях» впервые проявляется интерес Достоевского к проблеме самоопределения и «самочувствия» героев этого типа. Автор приходит к неоднозначным выводам: «Однако ж позвольте спросить: уверены ли вы, что те, кто уже совершенно смирились и считают себе за честь и за счастье быть вашими шутами, *приживальщиками* и *прихлебателями*, уверены ли вы, что они уже совершенно отказались от всякого самолюбия? А зависть, а сплетни, а ябедничество, а доносы, а таинственные шипения в задних углах у вас же, где-нибудь под боком, за вашим же столом? Кто знает, может быть, в некоторых из этих униженных судьбою скитальцев, ваших *шутов* и *юродивых*, самолюбие не только не проходит от унижения, но даже еще больше распаляется именно от этого же унижения, от *юродства* и *шутовства* (выделено мной – Ф.М.), от прихлебательства и вечно вынуждаемой подчиненности и безличности. Кто знает, может быть, это безобразно вырастающее самолюбие есть только ложное первоначальное чувство собственного достоинства, оскорбленного в первый раз же, может, в детстве гнетом, бедностью, грязью, оплеванного, может быть, еще в лице родителей будущего скитальца, на его же глазах»

¹⁷² Гончаров И.А. СС в 8 т. Т. 8. М. 1980. С. 406.

[т.3, 12]. Писатель стремится проникнуть в сложную психологическую сущность этого явления. Интересен тот факт, что в одном ряду с приживальщицеством оказывается шутовство и юродство, и связь этих мотивов сохраняется на протяжении всего последующего творчества Ф.М. Достоевского.

Ярким примером, подтверждающим это наблюдение, является итоговое воплощение типа приживальщика в образе Федора Павловича Карамазова.

Определение «приживальщик» входит в характеристику героя буквально с первого упоминания о нем: «Федор Павлович, например, начал почти что ни с чем, помещик он был самый маленький, бегал обедать по чужим столам, норовил в приживальщики...» [т.14, 7]. Характерно, что Федор Павлович именно «*норовил* в приживальщики». В этом глаголе угадывается какой-то прогнозируемый итог в жизненной ориентации героя, а не исходный, примитивный инстинкт.

Образ Федора Павловича Карамазова, безусловно, – один из самых интригующих по своей загадочности и противоречивой сложности. Это впечатление неслучайно, ведь образ этот составляет если не «сердцевину целого» эстетических взглядов Достоевского, то, по крайней мере, ядро такого явления как «карамазовщина», явления, «все в себя вбирающего и все полюса и идеалы сочетающего».

Разумеется, столь сложный образ не мог возникнуть спонтанно. В его художественной предыстории открывается целая галерея героев: Фома Фомич Опискин, Ежевикин, Порфирий Петрович, Свидригайлов, Лебедев, Лебядкин, Лямшин, Снегирев и другие. Все они существуют на пересечении очень важных для творчества писателя мотивов – подполья, приживальщицества, шутовства и даже юродства. Образ Федора Павловича является как бы квинтэссенцией множества сквозных в творчестве Достоевского мотивов.

В Федоре Павловиче поражает та неисчерпаемая многомерность и

неоднородность элементов, которая свойственна обычно *главным* героям. Отчасти это объясняется тем фактом, что Федор Павлович Карамазов является отцом семейства, в котором, через сыновей, и раскрываются противоречивые токи «карамазовщины». Но эта «заряженность» противоречивыми элементами ощущается и в самом Федоре Павловиче, т.е. имеет и индивидуальное, персонифицированное выражение: его стихийная «распахнутость» к жизни, множество «чуланчиков, разных прятков и неожиданных лесенок», скрывающих тайники души. Примечательно, что образ Федора Павловича Карамазова прописан отдельными штрихами, число эпизодов с его участием сравнительно невелико, а между тем «в момент кончины его» в читательском восприятии остается нечто большее, чем образ «грязного сладострастника», «стяжателя» с «полусгнившими зубами» и лицом «римского патриция времен упадка». За этим неприглядным «фасадом» пытливому взору открывается образ живого человека во всем противоречии страстей, пороков и добродетели (ср.: Пушкин об Анжело). Даже в контексте личных взаимоотношений этого «греховодника» с женщинами святость и порок порой соседствуют настолько близко, что в истинных мотивах поведения Федора Павловича трудно разобраться не только хроникеру, но и другим героям, а заодно и читателю. Это как раз тот случай, когда, перефразируя Пушкина, «поэту нет никакого дела до добродетели и порока». Можно без преувеличения сказать, что многочисленные пороки героя «искупаются» нисходящей и милующей художественно-эстетической благодатью автора, что степень «художественной избыточности» этого персонажа выводит его за рамки каких бы то ни было однозначных типологических или даже характерологических определений. Оставаясь на периферии главных сюжетных линий, образ Федора Павловича занимает одно из ключевых положений в идейно-смысловой плоскости романа.

Федор Павлович, как и «бывший приживальщик из хлеба» Фома

Фомич Опискин, «начал почти что ни с чем, бегал обедать по чужим столам, норовил в приживальщики» [т.15, 4], «был из дворян, приживальщиком и приживанием хлеб добывал» [т. 14, 42], и, вероятно, в какой-то момент ощутив талант сценического перевоплощения, волею судьбы обратился к шутовской стихии.

В Федоре Павловиче, как и в Фоме Опискине, например («чуть только они выйдут из-под гнета»), рождается странная потребность в «своих шутах», которыми они и обзаводятся: один у себя дома, в лакейской, другой – в доме полковника Егора Ильича Ростанева. «Он (Фома – Ф.М.) был шутком и тот час же ощутил потребность завести и своих шутов» [т.1, 167]. В «Братьях Карамазовых» такое же замечание относится к Федору Павловичу: «Явилась, например, наглая потребность в прежнем шуте – других в шуты рядить» [т.14, 21]. В последнем высказывании, помимо всего прочего, содержится намек на эволюцию шутовской темы в поведении Федора Павловича. Не случайно Достоевский использует определение «*прежний шут*».

В повести «Село Степанчиково и его обитатели» помимо Фомы Фомича Опискина есть еще один персонаж, в манерах которого узнается будущий старик Карамазов – «сахарный шут Ежевикин». Характерны признания этого «добровольного шута», каким он назван в тексте повести: «То-то, батюшка! Как я шут, так и другой кто-нибудь! А вы меня уважайте: я еще не такой подлец, как вы думаете. Оно, впрочем, пожалуй и шут. Я – раб, моя жена – рабыня, к тому же польсти. Польсти! Вот оно что: все-таки что-нибудь выиграешь, хоть ребятишкам на молочко» [т.1, 51]. Стоит отметить, что подобные признания расширяют семантику приживальщичества как явления, включая в его орбиту значительно большее количество лиц в художественном мире Ф.М. Достоевского, чем принято относить к

приживальщикам в классическом понимании¹⁷³.

Эти высказывания-самохарактеристики созвучны рассуждениям Федора Павловича о сладости «скверны», о его порой неуместной лжи «с намерением рассмешить и приятным быть». Действительно, в ориентациях обоих героев на шутовство и приживальщичество, в нюансах и мотивах их поведения, обнаруживается очень много общего.

Обращает на себя внимание и еще одна черта, характерная для обоих героев – их чрезвычайная мнительность. Так, Обноскин спрашивает у Ежевика: «– Но послушайте, я давно хотел вас спросить: зачем вы, когда входите, тотчас назад оглядываетесь? Это очень смешно.

– Зачем оглядываюсь? А мне все кажется, батюшка, что меня сзади кто-нибудь хочет ладошкой прихлопнуть, как муху, оттого и оглядываюсь. Мономан я, батюшка» [т.1, 52]. В признании Федора Павловича обнаруживаются те же чувства: «Именно мне все так и кажется, когда я к людям вхожу, что я подлее всех и что меня все за шута принимают, так вот «давай же я и в самом деле сыграю шута, не боюсь ваших мнений, потому что все вы до единого подлее меня!». Вот потому я и шут, от стыда шут, старец великий, от стыда. От мнительности одной и буяню» [т.14, 41]. Аналогичные мотивы определяют и поведение Ежевика: «Самолюбивая мнительность его доходила иногда до болезни. Мысль, что его, бедняка, будут принимать в богатом доме из милости, сочтут назойливым и навязчивым, убивала его» [т. 1, 353]. Эта мнительность героев обнаруживает своего рода экзистенциальный подтекст и восходит к проблеме «подпольного парадоксалиста», суть которой, на наш взгляд, отражена в такой короткой, но емкой реплике: «Я-то один, а они-то – все».

Необходимо сделать одно важное уточнение. Мотив приживальщительства у Достоевского часто связан с мотивом шутовства. Даже

¹⁷³ См.: о «классических приживальщиках» и отступлении от традиции в их изображении у Достоевского в работе Вороницовой О.В. Хронотоп приживальщика в произведениях И.С. Тургенева и Ф.М. Достоевского: дисс. ...канд. филол. наук 10.01.01. Брянск. 2007. 230 с.

при первом приближении оказывается, что многие герои-приживальщики в настоящем или прошлом шуты. Однако *шутство* у Достоевского – необязательная форма реализации приживальщичества. Последнее может обходиться и без шутства. Например, вначале полушутовская роль Смердякова при Иване в какой-то момент меняется на серьезно-обличительную, почти юродскую (в сценах их последних «свиданий»). Шатов и Кириллов в каком-то смысле являются идеологическими приживальщиками при Ставрогине, однако ничего шутовского здесь нет, наоборот – все слишком серьезно.

Еще одна характерная в этом отношении пара героев – Свидригайлов и Порфирий Петрович. Приживальщичество первого – скорее, психологическое, это сложный комплекс подпольных инстинктов, и реализуется оно, как мы знаем, в нешутовской форме. Порфирий Петрович, отчасти по долгу службы, не чужд лицедейства и даже театральных постановок. Об этом предупреждает Раскольников и Разумихин. Профессиональный талант Порфирия Петровича – это не только умение глубоко проникать в психологию преступника, но и проникаться ею, входить в роль и выходить из нее по своему усмотрению. Да и сама «роль преступника» предполагает способность на некое лицедейство, на умение пользоваться маской. Так, в одном случае Раскольников после разговора с Порфирием Петровичем переживает по поводу удачно или неудачно «сыгранной роли»: «Хорошо ли? Натурально ли? Не преувеличил ли? – трепетал про себя Раскольников» [т.6, 193]; «а что если я во всем ошибаюсь, по неопытности злюсь, подлой роли моей не выдерживаю?» [т.6, 195]; «Фу, как я раздражителен! А может, и хорошо, болезненная роль» [т.6, 196]. Приживальщичество и шутство Порфирия Петровича спаяны воедино, и так, что до конца не ясно, обусловлено ли это изначальным свойством натуры или является лишь следствием «профессиональной деформации» личности, скорее, «и то, и другое вместе».

Связь мотивов шутовства и приживальщичества имеет глубокие исторические корни. Как пишет Д.С. Лихачев в работе, посвященной смеховой культуре Древней Руси, «нищему подобает нищий язык – язык, лишенный всякой пышности и вместе с тем шутовской, ибо шутовством в Древней Руси обычно рядилось и само попрошайничество»¹⁷⁴. Некоторые исследователи, однако, подходят к этой проблеме лишь с учетом внешней социальной мотивации, без учета внутренней, очень важной по Достоевскому, психологической составляющей. Так, В. Кантор, рассуждая о природе шутовства в произведениях Достоевского, предлагает следующую классификацию: «Шут у Достоевского это всегда униженный (в прошлом или настоящем), живущий из милости у чужих людей, зависимый и с подавляемым (но не всегда подавленным) чувством собственного человеческого достоинства. Однако в этом человеческом типе писатель различает как бы несколько разновидностей: страдающих, униженных (Мармеладов, Снегирев), злых, в прошлом пресмыкавшихся, а ныне тиранов (старик Карамазов)»¹⁷⁵.

Важно отметить, что шутовство у Достоевского неоднородно. В нем различимы как минимум две ипостаси – шутовство «себя ради» и шутовство «другого ради». Например, несмотря на то, что Ежевикин «корчил шута просто из внутренней потребности, чтоб дать выход накопившейся злости», элемент оправданной «вынужденности» органически вращается в этот сложный комплекс шутовства героя: «Все-таки что-нибудь выиграешь, хоть ребятишкам на молочко» [т.3, 51]. Этот же мотив оправданной «вынужденности» или шутовства «другого ради» откликается и в Лебедеве, и в капитане Снегиреве. В тексте мы находим такое рассуждение Алеши: «Ах, есть люди глубоко чувствующие, но как-то придавленные. Шутовство у них вроде злобной иронии на тех, которым в глаза они не смеют сказать правды

¹⁷⁴ Д.С. Лихачев, А.М. Панченко, Н.В. Поньрко. Смех в Древней Руси. Л. 1984. С. 68.

¹⁷⁵ Кантор В. «Братья Карамазовы» Ф.М. Достоевского. М. 1983. С. 74.

от долговременной унижительной робости перед ними. Поверьте, Красоткин, такое шутовство чрезвычайно иногда трагично» [т. 14, 182]. А вот что говорит о себе сам Снегирев: «Скорее бы надо сказать: штабс-капитан Словоерсов, а не Снегирев, ибо лишь со второй половины жизни стал говорить словоерсами. Словоерс приобретается в унижении.

– Это так точно – усмехнулся Алеша, – только невольно приобретается или нарочно?

– Видит бог, невольно. Все не говорил, целую жизнь не говорил словоерсами, вдруг упал и встал со словоерсами» [т.14, 182].

Представляется интересной вариация на ту же тему Федора Павловича монахам: «Я всё слушал да представлялся, да и смотрел потихоньку, а теперь хочу вам и последний акт представления проделать. У нас ведь как? У нас что падает, то уж и лежит. У нас что раз упало, то уж и вовеки лежи. Как бы не так-с! Я встать желаю. Отцы святыя, я вами возмущен» [т.14, 82].

У приживальщика пассивное, приниженно-страдательное положение шута может быть активно освоено, переработано и даже в любую минуту «пущено в оборот». И Снегирев, как и Федор Павлович, всегда готов «выкинуть последнее колено», – вдруг оплевать и растоптать деньги, «наплевать до бесстыдства». Однако внутренняя противоречивость, «многослойность» их жестов всегда бросает тень юродства на саму личность. Как замечает А.М. Панченко: «юродство – сложный и многоликий феномен Древней Руси. Юродство занимает промежуточное положение между смеховым миром и миром церковной культуры»¹⁷⁶; «юродивый балансирует на грани между смешным и серьезным, олицетворяя собой трагический вариант смехового мира»¹⁷⁷.

Дело в том, что обе эти ипостаси (страдательная и активная) оказываются неразрывно переплетены. Это же проступает и в Ежевикине:

¹⁷⁶ Д.С. Лихачев, А.М. Панченко, Н.В. Поньрко. Смех в Древней Руси. Л. 1984. С. 72.

¹⁷⁷ Там же, с. 72.

«Настенька чрезвычайно ошибалась, говоря мне тогда, в саду, об отце, что он представляет из себя шута для нее. Правда, ему ужасно хотелось тогда выдать Настеньку замуж, но корчил он шута *просто из внутренней потребности*, чтоб дать выход накопившейся злости» [т. 3, 166] (выделено мной – Ф.М.).

Федор Павлович, как когда-то и Фома Фомич, вырастает из роли «приживальщика из хлеба» или «только злого шута и ничего более». И потому все типологические определения в отношении этих героев, которые гадательно перебирает повествователь, им явно не удовлетворяют. Можно сказать, что по мере приближения, психологического углубления, в этих образах как бы «линяет» все типологическое, и кажущийся первоначально простым *социальный* инстинкт развивается в сложный *психологический* комплекс, отягощенный множеством сопутствующих мотивов. Ситуация усугубляется еще и тем, что извлечение прямой материальной выгоды становится для героев делом второстепенным. Так, Федор Павлович любил проиграть какую-нибудь роль, «безо всякой на то надобности, даже в прямой ущерб себе», а Фома Фомич – «человек непрактический», «в своем роде какой-то поэт» [т.3, 93-94] – ради придуманной им самим роли готов даже растоптать одну из своих святынь – деньги. Но, несмотря на весь свой пыл и гнев, он так и не посмел ни «разорвать, ни оплевать ни одного билета». Деньги, по странной иронии, не мнутся под его ногами и не рвутся в его руках. Подобная же сцена «презрительного» обращения с деньгами (возможно, заимствованная Достоевским из «Станционного смотрителя» Пушкина) используется Достоевским и для характеристики Снегирева, и, в несколько иной, но близкой интерпретации, – Гани Иволгина.

Своего рода иллюстрацией эволюции шутовства Федора Павловича может послужить история его взаимоотношений с женщинами.

Целью его первого брака было «примазаться к хорошей родне и взять приданое». Именно шутовство Федора Павловича сослужило ему тут добрую

службу: «Ей (Аделаиде Ивановне – Ф.М.) может быть, захотелось заявить женскую самостоятельность, пойти против общественных условий, против деспотизма своего родства и семейства, а услужливая фантазия убедила ее, положим, на один только миг, что Федор Павлович, несмотря на свой чин приживальщика, все-таки один из смелейших и насмешливейших людей той переходной ко всему лучшему эпохи, тогда как он был только злой шут и больше ничего» [т.14, 8].

Однако после побега Аделаиды Ивановны в поведении героя начинает проступать какая-то странная черта, вносящая элемент неопределенности: «Федор Павлович завел в доме целый гарем и самое забубенное пьянство, а в антрактах ездил чуть ли не по всей губернии и слезно жаловался всем и каждому на покинувшую его Аделаиду Ивановну, причем сообщал такие подробности, которые слишком бы стыдно было сообщать супругу о своей брачной жизни. Главное, ему как будто приятно было и даже льстило разыгрывать перед всеми свою смешную роль обиженного супруга и с прикрасами, даже расписывать подробности о своей беде. «Подумаешь, что вы, Федор Павлович, чин получили, как вы довольны, несмотря на всю вашу горесть», – говорили ему насмешники. Многие даже прибавляли, что он рад явиться в подновленном виде шута и что нарочно, для усиления смеха, делает вид, что не замечает своего комического положения, впрочем, может быть, было это в нем и наивно» [т.14, 9].

Впечатление подкрепляется и усиливается допущением «наивного элемента» в реакции Федора Павловича на смерть Аделаиды Ивановны. Этот «элемент» – своего рода множитель возможных представлений об истинных мотивах поведения героя: «Федор Павлович узнал о смерти своей супруги пьяный; говорят, побежал по улице и начал кричать, в радости воздевая к небу руки: «Ныне отпускаеши», а по другим – плакал навзрыд как маленький ребенок, и до того, что говорят, жалко даже было смотреть на него, несмотря на все к нему отвращение. Очень может быть, что было и то, и другое, то

есть, что и радовался он своему освобождению, и плакал по покойнице – все вместе. В большинстве случаев люди, даже злодеи, гораздо наивнее и простодушнее, чем мы о них заключаем. Да и мы сами тоже» [14, 9-10].

Примечательно, что и здесь автор далек от каких-либо прямолинейных выводов. Ретроспективное обращение к этой сцене наполняет ее очень глубоким символическим смыслом. В каком-то «шутовском», перевернутом «вверх ногами» виде она напоминает многие «переломные» моменты в жизни других героев романа. Как будто в одном творческом акте-жесте символически отразилось стихийное карамазовское противоречие – способность созерцать «две бездны сразу», «идеал Мадонны и идеал Содомы».

Шутовство Федора Павловича подчеркнуто стихийно и потому до конца непонятно. Лукавство и искренность героя настолько органично переплетены и слиты воедино, что практически невозможно разобраться в истинных мотивах его поведения: «Ведь если бы я только был уверен, когда вхожу, что все меня за милейшего и умнейшего человека сейчас же примут, – господи! Какой бы я тогда был добрый человек! Учитель! – повергся он вдруг на колени, – что мне делать, чтобы наследовать жизнь вечную? – трудно было и теперь решить: шутит ли он теперь или в самом деле в таком умилении?» [т.14, 41].

В этих словах Федора Павловича сказывается и комплекс неполноценности, и поиск идеалов, и искреннее признание, и спекуляция всё на том же комплексе... Может быть, поэтому в наиболее запутанных случаях автор ссылается на *сумасбродство* героя, в зависимости от ситуации называя его то шутком, то юродивым. Ясно одно: герой оказывается во власти стихии, во власти «земляной карамазовской силы, неистовой и необделанной». Вполне очевидно, что в этом шутовстве помимо «злобы» и «хлебной» заинтересованности начинают проступать его «природные корни». Природное шутовство и корыстная приживальщическая заинтересованность

здесь полностью контаминированы. Очень точно сущность этого явления выразил Н.М. Чирков: «Трудно точно определить, что в этом актере является навязанным извне, что является необходимой самозащитой, что – потребностью в игре и что, наконец, сознательно разыгрываемой ролью»¹⁷⁸. В связи с этим примечательны такие признания Федора Павловича: «Для того и ломаюсь, Петр Александрович, чтобы милее быть. А впрочем, и сам не знаю иногда для чего» [т.14, 39]; «А лгал, я лгал, решительно всю жизнь мою на всяк день и час. Во истину ложь есмь и отец лжи! Впрочем, кажется, не отец лжи, это я в текстах сбиваюсь, ну хоть сын лжи, и того будет довольно» [т.14, 45].

Кажется, Федор Павлович сбивается здесь вовсе не в текстах. Слова его очень символичны. Вероятно, карамазовская стихия, «нечистый дух», породившие его шутовство, окончательно Федору Павловичу не подвластны, и «какой-то глупый дьявол подхватывает и несет Федора Павловича на его собственных нервах».

Второй брак не сулил Федору Павловичу никакой материальной выгоды. Герой обнаруживает приживальщицкие инстинкты к ценностям совсем другого порядка: «Меня эти невинные глазки как бритвой тогда по душе полоснули» [т.14, 13]. С этого момента происходит актуализация юродства в контексте его личных взаимоотношений с женщинами – Софьей («кликушей») и Лизаветой Смердящей. И хотя связи эти могут быть в чем-то полярными (и даже «плоды» этих связей: одна рождает ему «божьего человека» Алешу, другая – убийцу Смердякова), сам факт тяготения героя к представителям этого культурного полюса представляет особый интерес в свете проблемы шутовства и приживальщичества.

Глубоко и чутко природу этих отношений анализирует Л. Карсавин: «Внутренне разьединенный, тлеющий и смердящий, он (Федор Павлович –

¹⁷⁸ Чирков Н.М. О стиле Ф.М. Достоевского. М. 1969. С. 56.

Ф.М.) мог избрать или подобрать под забором лишь Лизавету Смердящую. Во всяком случае, сознательно он свою единственную не искал, жадно и скупно, пытаясь жить и любить только в себе и для себя, стараясь в себе удержать то, что влекло его в другую душу, неведомую, но близкую и в мир. И он находит предел плотской любви в обладании безумным телом, телом идиотки, пронизывает его чистую материальность духом, но, не поднявшись над ним и его не подняв, раскрывает смысл ограниченно-плотской любви. Лизавета рождает ему смерть – его убийцу, мертвого и пустого душой от колыбели Смердякова»¹⁷⁹; «Что влекло его к Лизавете, к идиотке «ростом два аршина с малым»? Он думал и всякий думает: не она сама, а особенность наслаждения, «пикантность». Но ведь эта особенность немыслима без самой Лизаветы, и осознание в себе такого влечения есть вместе с тем и познание в Лизавете чего-то непонятного и невидимого для других, самой Смердящей»¹⁸⁰. По мнению Л. Карсавина, «Федор Павлович видит то, чего не видят другие, улавливает неповторимо индивидуальное. Широта его знания изумительна. «Ценитель грубой женской красоты» (поверим пока характеристике «автора», которого следует отличать от самого Федора Михайловича Достоевского) до безумия увлекается бедною матерью Алеши, ее невинностью... Пускай ему хотелось в грязь втоптать эту чистоту. Он ее понимал и чувствовал острее и глубже, чем иной «благородный» и непохотливый человек. Сама жажда осквернить понятна лишь на почве яркого переживания того, что оскверняется <...>. Невозможно понять чужую душу, не сообразуя себя с нею, не уподобляясь ей, то есть не становясь такою же, как и она. Федор Павлович познавал «невинность» Алешиной матери и стремился к ней, то есть любил ее, и без любви не было бы и познания. Ощущая в себе сияние чистоты, он ощущал несоответствие между нею и своим темным эмпирическим «я» и знал, что эта чистота выше

¹⁷⁹ Карсавин Л.П. Федор Павлович Карамазов как идеолог любви // О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881 – 1931 годов: Сб. статей. М.1990. С. 275.

¹⁸⁰ Там же, с. 275.

его <...>.

Федора Павловича не только тешит, а до боли услаждает «рассыпчатый» смешок его «кликуши», «звонкий, негромкий, особенный» (заметьте, какая внимательность определений и какая, значит, острота переживания). Он знает, что «так у нее всегда болезнь начинается, что завтра же она кликушей выкликать начнет, и что смешок этот теперешний, маленький, никакого восторга не означает, ну да ведь хоть и обман да восторг!». Ему, стало быть, понятен и желанен восторг; он хочет цельного чувства, а не только развратных вывертов, и болеет неизбежностью обмана. – Не своего восторга, – скажете вы, – а восторга кликуши. Федор Павлович, словно хищный зверь, ждет этих мгновений восторга, что бы потом тем беспощаднее его растоптать и осквернить. Он думает только о своей утехе. Но можно ли знать и так хорошо знать чужой восторг, не переживая его в самом себе, не обладая им, можно ли к нему не стремиться, его не любить? Знание и любовь отождествляют со знаемым и любимым <...>.

Безобразен Федор Павлович, но чуток к прекрасному; грязен, но влечется к чистому и святому»¹⁸¹.

В образе Федора Павловича Карамазова читательской интуиции Л. Карсавина открываются столь сложные душевные интенции, что невольно вызывает удивление тот факт, что эта статья до сих пор остается как бы на периферии исследовательской мысли о творчестве Ф.М. Достоевского (в отличие, например, от «Идеологического романа Достоевского» Б.М. Энгельгардта). Если М.М. Бахтин открыл «полифонизм» романа Достоевского, то Л. Карсавин этой небольшой, но глубоко проникновенной работой внес в достоевковедение вклад, значение которого, на наш взгляд, так и не получило должного признания и осмысления: он открыл «карамазовщину» как «вещную стихию». Он оказался первым, кому удалось за личиной-маской шута-приживальщика различить индивидуализированный

¹⁸¹ Там же, с. 265.

образ сложного национального явления.

Примечательно, что Л. Карсавин, анализируя отношение Федора Павловича к юродивым, актуализирует понятие «стихия» во всей широте его значений: «Митя видел лишь ножку (Грушеньки – Ф.М.), целовал лишь «пальчик-мизинчик», но по части и в части постиг целое, понял больше, чем «изгиб тела» – всю Грушеньку, и телесность и душевность ее. Это уже не «цветочки» – это целостное постижение, от низменной похоти поднимающее нас к последним граням любви. *И в отце и в сыне живет какая-то вещь, чудесно-чуткая стихия*» (выделено мной – Ф.М.)¹⁸²; «и острый ум Ивана, и необыкновенное чутье Алеши, и цинически-прозорливая расчетливость Смердякова вырастают из одной и той же *вещей и многообразной стихии их отца*»¹⁸³; «знание (Федора Павловича – Ф.М.) является средством (впрочем, только ли средством? – вспомним обман восторга) низменного самоуслаждения. Однако от этого оно не перестает быть знанием, *чуткой приемлющей в себя стихией*»¹⁸⁴.

Впрочем, наряду с положительными коннотациями, Л. Карсавин замечает и отрицательные: «Низменна похотливая карамазовская любовь, мелкая, дробная. В ней нет собранности; нет центра в ее неоформленной, *безобразной и безобразной стихии*, но каждый момент этой стихии на мгновение становится мелким, отъединяющимся от всего, замыкающимся в себе и быстроисчезающим центром. И тем не менее из этой любви растет вещное знание: в ней рвется наружу стихийная сила; на ее польдекоковской почве, из ее зыбкого болота поднимаются чистые, белые цветы»¹⁸⁵.

Степень противоречивости этого определения лишь подчеркивает сложность натуры героя. Само понятие «стихия» создает напряженное противоречие между содержанием образа и подходом к нему с позиции

¹⁸² Там же, с. 265.

¹⁸³ Там же, с. 266.

¹⁸⁴ Там же, с. 266.

¹⁸⁵ Там же, с. 266.

христианской морали (Л.П. Карсавин – религиозный философ). Как справедливо замечает В.Г. Кабакова, «Федор Павлович наделен чертами первопредка, прародителя («всеобщего отца» или «старухи-матери» – Е. Мелетинский). В Федоре Павловиче угадываются черты совершенства (понятого не по-христиански)»¹⁸⁶.

Действительно, очень трудно совместить утверждение Л. Карсавина, что «каждый момент этой стихии на мгновение становится мелким, отъединяющимся от всего, замыкающимся в себе и быстро исчезающим центром» – с сутью «карамазовщины» как явления «все в себя вбирающего и все полюса и идеалы сочетающего». Замечание Л. Карсавина можно было бы отнести к образу Свидригайлова. У этого героя действительно проявляется множество общих черт с Федором Павловичем. Это и характерное стремление прижиться у всего: «И с шулерами уживался, и князю Свирбею, моему дальнему родственнику и вельможе, не надоед, и об Рафаэлевой Мадонне госпоже Прилуковой в альбом сумел написать, и с Марфой Петровной семь лет безвыездно проживал, и в доме Вяземского на Сенной в старину ночевывал, и на шаре с Бергом, может быть, полечу» [т.6, 224]; и желание завести своих приживальщиков: «Ведь я сказал, что мы сойдемся, предсказал вам это, – ну вот и сошлись. И увидите, какой я складной человек. Увидите, что со мной еще можно жить» [т.6, 335]. Роднит их и чрезмерное увлечение женской красотой: так, вполне сопоставимы «сладострастие» Федора Павловича и упование на «анатомию» Свидригайлова. Поражает сходством и выбор объектов любви: в их невестах сочетаются черты «детской невинности» и юродства. Например, Свидригайлов признается: «Не знаю, как вы насчет женских личек, но, по-моему, эти шестнадцать лет, эти детские еще глазки, эта робость и слезинки стыдливости, – по-моему, это лучше красоты <...>. Я с нею раза два переговаривал – куда не глупа

¹⁸⁶ Кабакова В.Г. Символично-мифологические смыслы образа Федора Павловича Карамазова в романе «Братья Карамазовы» // Дергачевские чтения – 98: Матер. междунар. науч. конф. Екатеринбург. 1998. С. 132.

девчонка; иной раз так украдкой на меня взглянет – ажно прожжет» [т.6, 369]. Это откровение почти повторяется Федором Павловичем, когда он рассказывает о матери Алеши и Ивана. Деньги Свидригайлова, как и деньги Федора Павловича, служат удовлетворению сладострастия: оба героя пользуются ими как средством обольщения.

Но в то же время между героями обнаруживается и непроходимая пропасть. Приживальщичество Свидригайлова имеет ярко выраженный «подпольный» характер. Суть такого варианта приживальщительства полнее всего раскрывается во взаимоотношениях Вельчанинова и Труссоцкого в «Вечном муже». Темой повести собственно и становится психологическое сожительство, замешанное на «приживальщическо-подпольных» инстинктах.

Примечательно, что предсмертные «кошмары» Свидригайлова в чем-то напоминают «болезненные минутки» Федора Павловича: упоминание об этих «минутках» метафизического ужаса – возможный остаток, рудимент свидригайловского «подполья» в художественном подтексте образа Федора Павловича. Однако тот факт, что Свидригайлов остается один на один с самим собой и в итоге гибнет в агонии рефлексии, а при Федоре Павловиче в эти «минутки» оказывается «преданный, твердый, совсем не такой, как он, не развратный», но «старинный и дружественный, *другой* (выделено мной – Ф.М.) человек», представляется ключевым для понимания принципиальной разницы в мироощущении этих героев. Приживальщичество Свидригайлова, скорее, сосредоточено на удовлетворении исключительно «подпольных» инстинктов. Поэтому и сама стихия приживальщительства диссоциирует, мельчает, оказывается неспособной в полной мере удовлетворить его потребности. Отсюда ощущение «тяжести» и безысходности одинокого самосознания: «Ведь я особенно-то ничем почти не интересуюсь, ей-Богу...» [т.6, 172]; «да ведь я ничьим мнением особенно не интересуюсь» [т.6, 217]; «странно и смешно: ни к кому я никогда не имел большой ненависти, даже мстить никогда особенно не желал, а ведь это дурной признак, дурной

признак! Спорить тоже не любил и не горячился – тоже дурной признак!» [т.6, 390]. Одним из проявлений «художественной избыточности» этого образа является, на наш взгляд, то, что сложные, противоречивые душевные интенции героя, распределены как бы по двум линиям: одна из них отзывается в образе Ставрогина, другая – в образе Федора Павловича Карамазова. Цинизм и равнодушие утомленного жизнью светского человека сочетается в нем с карамазовским безудержем и сладострастием. В ПМ к «Преступлению и наказанию» находим такую характеристику Свидригайлова: «Страстные и бурные порывы, клочкотание и вверх и вниз; тяжело носить самого себя (натура сильная, неудержимые, до ощущения сладострастия, порывы лжи (Иван Грозный)), много подлостей и темных дел, ребенок (N3 умерщвлен), хотел застрелиться. Три дня решался. Измучил бедного, который от него зависел и которого он содержал. Вместо застрелиться — жениться. Ревность. (Оттягал 100 000.) Клевета на жену. Выгнал или убил приживальщика. Бес мрачный, от которого не может отвязаться. Вдруг решимость изобличить себя, всю интригу; покаяние, смирение, уходит, делается великим подвижником, смирение, жажда претерпеть страдание. Себя предает. Ссылка. Подвижничество» [т.7, 156]; «N3. Страстные и бурные порывы. Никакой холодности и разочарованности, ничего пущенного в ход Байроном. Непомерная и ненасытимая жажда наслаждений. Жажда жизни неутолимая. Многообразие наслаждений и утолений. Совершенное сознание и анализ каждого наслаждения, без боязни, что оно оттого ослабеет, потому что основано на потребности самой натуры, телосложения. Наслаждения артистические до утонченности и рядом с ними грубые, но именно потому, что чрезмерная грубость соприкасается с утонченностью (отрубленная голова). Наслаждения психологические. Наслаждения уголовные нарушением всех законов. Наслаждения мистические (страхом ночью). Наслаждения покаянием, монастырем (страшным постом и молитвой). Наслаждения нищенские (прошением

милостыни). Наслаждения Мадонной Рафаэля. Наслаждения кражей, наслаждения разбоем, наслаждения самоубийством. (Получив наследство 35 лет, до тех пор был учителем или чиновником, боялся начальства.) (Вдовец.) Наслаждения образованием (учится для этого). Наслаждения добрыми делами» [т.7, 158].

Как видно из приведенных цитат, художественный подтекст этого образа оказывается настолько богатым, полным напряженных противоречий, что в рамках одной романной судьбы (тем более, персонажа второго ряда) мог реализоваться лишь отчасти. Стоит сказать, что скрытый потенциал этого образа остался недореализованным даже позднее, в образе Ставрогина. А «Житие великого грешника», как мы знаем, так и осталось в творческих планах писателя.

Жизненное credo Федора Павловича покоится на более прочных основаниях, чем у Свидригайлова или Ставрогина (не случайно Иван замечает об отце: «Стал на сладострастии своем и тоже будто на камне» [т.14, 210]). Оно имеет подчеркнуто экзистентные установки, то есть направленно в жизнь и для жизни, иными словами, оно обнаруживает не только «подпольную» вертикаль, но и по-карамазовски широкую горизонталь – наращивания всевозможных связей с миром. В отличие от Свидригайлова, Федор Павлович «всем почти что и интересуется», бывал раздражен и чрезвычайно мстителен, а «за коньячком» любил и поспорить. Можно сказать, что его приживальщицкие инстинкты обнаруживают универсальную поливалентность. Это некая стихия. И каждый момент этой стихии не только не «становится мелким, отъединяющимся от всего, замыкающимся в себе и быстро исчезающим центром», но, напротив, стремится соподчинить, вобрать в себя все. Постепенно развиваясь и усложняясь, контаминируя с интеллектуальными и психологическими инстинктами, ощущениями и чувствами представителей различных социальных слоев, культурных парадигм, приживальщичество Федора

Павловича достигает наконец таких гипертрофированных размеров, что обретает способность стихийно откликаться на все и вся в романе.

Характерно в этой связи, например, обращение Федора Павловича к Ивану с вопросом о существовании Бога. Федора Павловича словно развлекают разговоры «за коньячком», ведь каждый раз он ищет слабые, уязвимые стороны оппонента и паразитирует на них. Так, он находит уязвимое место у Смердякова: «Стой! – завизжал Федор Павлович в апофеозе восторга, – так двух-то таких, что горы могут сдвинуть, ты все-таки полагаешь, что они есть!» [т.14, 120]; и обещает Ивану: «И тебя, философа, можно тоже на своей черте поймать в этом же роде. Хочешь, поймаю. Побьемся об заклад, что завтра же поймаю» [т.14, 123]. В каком-то смысле эти обещания оправдываются. Не случайно Черт, разоблачающий Ивана, наделен чертами отца.

Федор Павлович, пожалуй, самый «поливалентный» герой. Все ему для чего-нибудь да нужны, все, кто попадают в его поле зрения. Эта стихия психологического приживальщичества находит свое зеркальное отражение как в шутовстве, так и в других формах лицедейства героя. Стоит отметить, что в современном достоевковедении почти утвердился термин *«шут-приживальщик»*. Вместе с тем, в работах многих исследователей неоднократно указывалось на некую близость мотивов шутовства и юродства в творчестве писателя. Как замечает, например, Рита Клейман, «шуты и юродивые постоянно находятся у Достоевского в одном семантическом ряду... Юродство есть некая ипостась шутовства и наоборот»¹⁸⁷.

Точно так же, как для Федора Павловича «не было безобразной женщины», не было для него и невостребованной роли. Его стихия лицедейства растворяет как элементы шутовства, так и элементы юродства – здесь «плавится» все. Смех Федора Павловича порой поднимает его к

¹⁸⁷ Клейман Р.Я. Сквозные мотивы творчества Достоевского в историко-культурной перспективе. Кишинев.1985. С.63.

«последним граням» серьезности, но и сама серьезность через смех нарочито стремится уйти в шутовство. Глубина его шутки, достигнув своего апогея, начинает нести отпечаток полуюродивого пророчества, наделяет героя избыточным видением и ведением. На наш взгляд, лицедейство Федора Павловича затрагивает какие-то древние, глубинные слои личности. Исследуя стихию лицедейства, «глубоко важно проникнуться тем незбылемым <...> положением, что в истории культуры театральность является абсолютно самодовлеющим началом»¹⁸⁸.

По мнению Д.С. Лихачева, русский средневековый «дурак» умен, «он знает о мире больше, чем его современники». Точно так же умен и юродивый: «Он (юродивый – Ф.М.) живет в своем мире, который не является обычным смеховым миром. Впрочем, смеховой мир юродивому очень близок. Поступки-жесты и слова юродивого одновременно смешны и страшны, – они вызывают страх своей таинственной, скрытой значительностью и тем, что юродивый, в отличие от окружающих его людей, видит и слышит что-то истинное, настоящее за пределами обычной видимости и слышимости. Юродивый видит и слышит то, о чем не знают другие»¹⁸⁹. Проводя некоторую разграничительную линию между шутовством и юродством, следует, вероятно, отметить, что смех юродивого преследует серьезные цели, серьезность шута – смехотворные.

И Федор Павлович, как мы заметили, наделен подобным избыточным видением. Если Зосима и Тихон многое о людях «угадывают по лицу», то Федор Павлович узнает «по одной только физиономии»: «Преназойливый старикашка, – заметил вслух Миусов, когда помещик Максимов побежал обратно к монастырю.

– На фон Зона похож, – проговорил Федор Павлович.

– Вы только это и знаете... С чего он похож на фон Зона? Вы сам-то

¹⁸⁸ Евреинов Н. Театр как таковой. СПб. 1913. С. 28-31.

¹⁸⁹ Д.С. Лихачев, А.М. Панченко, Н.В. Поньрко. Смех в Древней Руси. Л. 1984. С. 4.

видели фон Зона?

– Его карточку видел. Хоть не чертами лица, так чем-то неизъяснимым. Чистейший второй экземпляр фон Зона. Я это всегда по одной только физиономии узнаю» [т.14, 34].

Несмотря на то, что это рассуждение носит подчеркнуто шутовской характер, опыт шутовства и приживальщичества наделяет героя способностью прозревать человеческую сущность, видеть человеческую натуру, причем не только ее внешнюю сторону. Так, он замечает об Иване и Алексее: «Какие твои глаза? Твои глаза глядят на меня и говорят мне: «Пьяная ты харя». Подозрительные твои глаза, презрительные твои глаза... Ты себе на уме приехал. Вот Алешка смотрит, и глаза его сияют. Не презирает меня Алеша. Алексей, не люби Ивана» [т.14, 125]; «Алеша, милый, единственный сын мой, я Ивана боюсь; я Ивана больше, чем того, боюсь. Я только тебя одного не боюсь...» [т.14, 130]; «Иван хвастун, да и никакой у него такой учености нет... да и особенного образования тоже нет никакого, молчит да усмехается на тебя молча, – вот на чем только и выезжает» [т.14, 158]; «Подлец твой Иван!» [т.14, 158]; «Но Иван никого не любит, Иван не наш человек...» [т.14, 159]. Насквозь видит Федор Павлович и Смердякова: «То-то, брат, вот этакая валаамова ослица думает, думает, да черт знает про себя там до чего додумается <...> Видишь, я вот знаю, что он и меня терпеть не может, равно как и всех, и тебя точно так же, хотя тебе и кажется, что он тебя «уважать вздумал». Алешку подавно, Алешку он презирает» [т.14, 122].

Эта способность Федора Павловича прозревать человеческую сущность по какой-нибудь «физиономии», «изгибу» или «смешку» вносит серьезный когнитивный диссонанс при попытке отделить шутовство от юродства в поведении героя: зачастую трудно понять, «шутит он или на самом деле в таком умилении». Эти мотивы оказываются слиты воедино, как в характеристике Ракитина сути карамазовщины: «сладострастники, стяжатели и юродивые». Для того чтобы разобраться в этих составляющих поведения

Федора Павловича, необходимо, на наш взгляд, обратиться к самой феноменологии шутовства и юродства в русской культуре.

Например, А.М. Панченко предлагает обратить внимание на такие черты юродства: «Активная сторона юродства заключается в обязанности «ругаться миру», то есть жить в миру, среди людей, обличая пороки и грехи сильных и слабых и не обращая внимания на общественные приличия. Более того: презрение к общественным приличиям составляет нечто вроде привилегии и неременного условия юродства, причем юродивый не считается с условиями места и времени, «ругаясь миру» даже в божьем храме, во время церковной службы. «Благодать почиет на худшем», – вот, что имеет в виду юродивый»¹⁹⁰; «жизнь юродивого <...> – это сознательное отрицание красоты, опровержение общепринятого идеала прекрасного, точнее говоря, перестановка этого идеала с ног на голову и возведение безобразного в степень эстетически положительного»¹⁹¹.

Очевидно, что такое поведение характерно и для Федора Павловича, всю жизнь попиравшего любые «общественные приличия» и переворачивавшего «общепринятые идеала прекрасного» «вверх ногами». Федор Павлович в полной мере следует этому важному принципу юродства – «на церковь камня швыряет, а на кабака богу молится». Можно отметить, что Федор Павлович разделяет этот тезис почти буквально – он открывает кабаки и ругает монахов в их же монастыре: «Вы здесь на капусте спасаетесь и думаете, что праведники! Пескариков кушаете, в день по пескарику, и думаете пескариками Бога купить» [т.14, 69]; «Не люблю, отцы, фальши, а хочу истины! Но не в песакриках истина и я это провозгласил! Отцы монахи, зачем поститесь? Зачем вы ждете за это себе награды на небеси? Так ведь из-за этой награды и я пойду поститься!» [т.14, 83].

Федор Павлович, «обличая пороки и грехи сильных и слабых», ругает

¹⁹⁰ Д.С. Лихачев, А.М. Панченко, Н.В. Поньрко. Смех в Древней Руси. Л. 1984. С. 79.

¹⁹¹ Там же, с. 80.

не только монахов. Так, он язвительно отзывается и о Миусове: «Петр Александрович Миусов, родственник мой, любит, чтобы в речи было *plus de noblesse que de sincerité*, а я, наоборот, люблю, чтобы в моей речи было *plus de sincerité que de noblesse*, и наплевать на *noblesse*! <...> Позвольте, отец игумен, я хоть и шут и представляюсь шутом, но я рыцарь чести и хочу высказать. Да-с, я рыцарь чести, а в Петре Александровиче – прищемленное самолюбие и ничего больше» [т.14, 82].

Разумеется, несмотря на обличительный пафос шутовских речей Федора Павловича, все это трудно назвать юродством в полной мере. В поведении героя угадывается, скорее, *пародия на юродство*, то есть все-таки шутовство. Федор Павлович явно не соответствует роли, на которую претендует. Однако частые указания на какую-то национальную «глупость», «бестолковость» Федора Павловича выводят нас на примечательную параллель.

Как замечает А.М. Панченко, «“юродивый” и “дурак” – это, в сущности, синонимы. В словарях XVI – XVII веков слова “юродство”, “глупость”, “буйство” стоят в одном синонимическом ряду. Понятно поэтому, что сказки о дураках – один из важнейших источников для понимания феномена юродства <...>. Иван-дурак похож на юродивого тем, что он – самый умный из сказочных героев, а также тем, что мудрость его прикровенна. Если в экспозиции и в начальных эпизодах сказки его противостояние миру выглядит как конфликт глупости и здравого смысла, то с течением сюжета выясняется, что глупость эта притворная и мнимая, а здравый смысл сродни плоскости и подлости. В культурологических работах отмечалось, что Иван-дурак – светская параллель юродивого “Христа ради”, равно как Иван-царевич – святого князя. Отмечалось также, что Иван-дурак <...> не имеет аналогов в западноевропейском фольклоре»¹⁹².

Аналогия Ивана-дурака и юродивого «Христа ради» выводит

¹⁹² Д.С. Лихачев, А.М. Панченко, Н.В. Поньрко. Смех в Древней Руси. Л. 1984. С. 101.

А.М. Панченко и на аналогию «дурака» и «шута», а вместе с тем и «юродивого» и «шута»: «В осмеянии мира юродство тесно соприкасается с шутством, ибо основной постулат философии шута – это тезис о том, что все дураки, а самый большой дурак тот, кто не знает, что он дурак. Дурак, который сам себя признал дураком, перестает быть таковым. Иначе говоря, мир сплошь населен дураками, и единственный неподдельный мудрец – это юродивый, притворяющийся дураком»¹⁹³. Данное определение оказывается удивительным образом созвучным тому, что говорит один из художественных прототипов Федора Павловича – Ежевикин: «Знал бы, так с раннего молоду в дураки бы записался, авось теперь был бы умный. А то как рано захотел быть умником, так вот и вышел теперь старый дурак» [т.3, 51].

Эта параллель подчеркивается еще и тем, что очень часто за маской в Федоре Павловиче не замечают главного и серьезного – его способности проникать человеческую натуру, его прозрений и пророческих предсказаний. Так, его шутовские рассуждения-поучения в адрес монахов в монастыре перекликаются с иноческим путем служения Алексея: «Нет, монах святой, ты будь-ка добродетелен в жизни, принеси пользу обществу, не заключаясь в монастыре на готовые хлеба и не ожидая награды там наверху, – так это-то потруднее будет...» [т.14, 83]. А следующее «наставление» Федора Павловича вступает уже в открытый диалог со словами старца Зосимы: «А впрочем, ступай, доберись там до правды, да и приди рассказать: все же идти на тот свет будет легче, коли наверно знаешь, что там такое. Да и приличнее тебе будет у монахов, чем у меня, с пьяным старикашкой, да с девчонками... хоть до тебя, как до ангела, ничего не коснется. Ну авось и там до тебя ничего не коснется, вот ведь я почему и позволяю тебе, что на последнее надеюсь. Ум-то у тебя не черт съел. Погоришь и погаснешь, вылечишься и назад придешь...» [т.14, 25]. Напомним, старец Зосима, отправляя Алексея в мир, говорит следующее: «Не здесь твое место пока. Благословляю тебя на

¹⁹³ Там же, с. 128.

великое послушание в миру. Много тебе еще странствовать. И ожениться должен будешь, должен. Всё должен будешь перенести, пока вновь прибудеши» [т.14, 71].

В каком-то шутовском, перевернутом, но, тем не менее, глубоком символическом смысле рассуждает Федор Павлович и о способности к духовному перерождению: «У нас ведь как? У нас что падает, то уж и лежит. У нас что раз упало, то уж и во веки лежи. Как бы не так-с! Я встать желаю!» [т.14, 82]. Ведь в этих словах отзывается как аллюзия на признание капитана Снегирева («вдруг упал и встал с словоерсами» [т.14, 182]), о чем мы уже упоминали, так и на «Кану Галилейскую» Алексея («Пал он на землю слабым юношей, а встал твердым на всю жизнь бойцом» [т.14, 328]).

Федор Павлович, возможно, преследует и дидактические цели, что сближает его с юродивыми, так как «юродивый «шалует» с той же целью, что и ветхозаветные пророки: он стремится «возбудить» равнодушных «зрелищем странным и чудным». «По внешним приметам это зрелище сродни скоморошьему. Но если скоморох увеселяет, то юродивый учит»¹⁹⁴. Быть может, смысл этой серьезности раскрывается в таких словах Федора Павловича: «Блаженнейший человек! <...> Вы думаете, что я всегда так лгу и шутов изображаю? Знайте же, что это я все время нарочно, что бы вас испробовать, так представлялся. Это я все время вас ощупывал, можно ли с вами жить? Моему-то смирению есть ли при вашей гордости место? Лист вам похвальный выдаю: можно с вами жить!» [т.14, 43]. Эта характеристика весьма значима, так как об «истинных» целях своего посещения Федор Павлович тут же признается сам: «Я и приехал-то, может быть, сюда давеча, чтобы посмотреть, да высказать. У меня здесь сын Алексей спасается...» [т.14, 82]. И хотя словам героя можно доверять лишь отчасти, все же доля правды в них есть. В них отзывается небезразличие к судьбе Алеши: «А Алешку-то я все-таки из монастыря возьму, несмотря на то, что вам это

¹⁹⁴ Д.С. Лихачев, А.М. Панченко, Н.В. Поньрко. Смех в Древней Руси. Л. 1984. С. 85.

очень неприятно будет, почтительнейший Карл фон Моор» [т.14, 85]. Несмотря на то, что многие слова Федора Павловича рассчитаны на откровенную провокацию, он действительно оказывается способным на милосердное и человеческое отношение («благодать почиет на худшем») к грешнице, когда оказывается в роли заступника Грушеньки. Тут снова вспоминаются пушкинские замечания об Анжело Шекспира.

В этом же контексте примечательна еще одна сцена, в которой непонимание обывателем-повествователем истинных мотивов поведения Федора Павловича придает этому образу дополнительный объем: «Но на Федора Павловича этот маленький эпизод (посещение Алешей могилы матери – Ф.М.), тоже произвел свое действие, и очень оригинальное. Он вдруг взял тысячу рублей и свез ее в наш монастырь на помин души своей супруги, но не второй, не матери Алеши (так как за ее душу уже помолились, было кому, да и она сама подобна святой мученице – Ф.М.), не «кликуши», а первой, Аделаиды Ивановны, которая колотила его». Вечеру того дня он напился пьян и ругал Алеше монахов. Сам он был далеко не из религиозных людей; человек никогда, может быть, пятикопеечной свечки не поставил пред образом. Странные порывы внезапных чувств и внезапных мыслей бывают у таких субъектов» [т.14, 22]. Между тем, суть этого «жеста» более чем прозрачна: если за мать Алексея было кому помолиться, то за мать Дмитрия – нет. Этот эпизод даже в чем-то сближает Федора Павловича с Лебедевым в его отношении к мадам Дюбарри.

«Церковь утверждает «мерность», упорядоченность, благочестивую торжественность. Все это противопоставлено юродству, и своему этому юродство демонстративно себя противопоставляет. В церкви слишком много вещественной, плотской красоты <...>. В юродстве царит нарочитое безобразие <...>. Церковь апеллирует не столько к разуму, сколько к душе. Мысль о церковном обряде уступает место эмоции, страсти. Однако, от стократного повторения «вечные истины», на которых покоится обряд,

тускнеют, страсть охлаждается и превращается в обыденность. Зрелище юродства как бы обновляет «вечные истины», оживляет страсть»¹⁹⁵, – пишет А.М. Панченко. Примечательно, что некоторые «слова» и «словечки», колкости, которые Федор Павлович отпускает в адрес Петра Александровича Миусова отзываются в судьбах многих героев. Так, Федор Павлович «шутя» замечает Миусову: «Я потому и упомянул (рассказ о «любезно ее лобызаше» – Ф.М.), что рассказом сим смешливым вы потрясли мою веру, Петр Александрович. Вы не знали о сем, не ведали, а я воротился домой с потрясенною верой и с тех пор все более и более сотрясаюсь. Да, Петр Александрович, вы великого падения были причиной! Это уже не Дидерот-с! <...> Да, вот вы тогда обедали, а я вот веру-то и потерял» [т. 14, 42]. Стоит еще раз отметить, что эти «шутки» Федора Павловича перекликаются с серьезными рассуждениями и поучениями старца Зосимы: «Вот ты прошел мимо малого ребенка, прошел злобный, со скверным словом, с гневливою душой; ты и не приметил, может, ребенка-то, а он видел тебя, и образ твой неприглядный и нечестивый, может, в его беззащитном сердечке остался. Ты и не знал сего, а может бать, ты уже тем в него семя бросил дурное, и возрастет оно, пожалуй, а все потому, что ты не уберегся перед дитятей...» [т.14, 289-290].

§ 4. Художественный синтез юродства, шутовства и идеологизма в стихии приживальщичества

У Достоевского во многих *шутах-приживальщиках*, таких как Фома Фомич Опискин, Ежевикин, Степан Трофимович Верховенский, Лебедев, а также Федор Павлович Карамазов, – обнаруживается стремление быть *идеологами*. Проповедует ли «благоденствие» Фома Фомич Опискин, расточает ли свои либеральные идеи Степан Трофимович, толкует ли «Апокалипсис»

¹⁹⁵ Д.С. Лихачев, А.М. Панченко, Н.В. Поньрко. Смех в Древней Руси. Л. 1984. С. 85.

Лебедев, говорит ли монахам об истинном христианском служении Федор Павлович, – все это свидетельствует о том, что роль идеолога оказывается приживальщикам вовсе не чуждой.

Может быть, именно поэтому столь близка приживальщикам и роль юродивого с ее обличительным пафосом. Интересно, что у многих героев-приживальщиков проявляется и неосознанное желание приписать себе несуществующие физические уродства – ведь часто юродивые были еще и калеками: «юродивый наг и безобразен, а толпа обязана понять, что в этом скудельном сосуде живет ангельская душа» и «будучи полемически заострено против общепринятых «филистерских» норм поведения, выставляемое на показ телесное безобразие преследовало духовно-нравственные цели»¹⁹⁶. Памятны в этом отношении «сочинения» Лебядкина:

Любви пылающей граната
Лопнула в груди Игната
И вновь заплакал горькой мукой
По Севастополю безрукий.

Интересен и «авторский» комментарий к стихам: «хоть в Севастополе не был и даже не безрукий, но каковы же рифмы» [т.10, 95]. Не случайно именно такой слог и рифмы привлекают Лебядкина. Они кажутся ему высокими и, скорее всего, отражают желание героя заговорить серьезным языком. Ими он пытается обратить на себя внимание слушателей.

Часто «желание» физических уродств такой герой переносит и на предмет своей страсти. Тот же Лебядкин посвящает Лизе Тушиной такое стихотворение:

«Краса красот сломала член
И интересней вдвое стала,
И вдвое сделался влюблен,
Влюбленный уж немало» [т.10, 210].

¹⁹⁶ Д.С. Лихачев, А.М. Панченко, Н.В. Поньрко. Смех в Древней Руси. Л. 1984. С. 114.

Герои не случайно хотят найти в своем идеале, в близком человеке что-то уродливое, или мысленно «наделяют» их физическими недостатками. Через такое «обезобразивание» они как бы снижают «идеал», делают его более доступным, близким себе.

С другой стороны, физическая неполноценность ближнего дает возможность почувствовать свое благородство, проявить великодушие, и тем самым возвыситься. Лебядкин, рассуждая о возможном увечье Лизы, признается Николаю Всеволодовичу: «Однажды был поражен, проходя, при встрече с наездницей и задал материальный вопрос: «Что бы тогда было?» – то есть в случае. Дело ясное: все искатели на попятный, все женихи прочь, морген фри, нос утри, один поэт остался бы верен с раздавленным в груди сердцем. Николай Всеволодович, даже вошь и та могла бы быть влюблена, и той не запрещено законами» [т.10, 210].

Некоторым из своих «творений» Лебядкин придает даже философский пафос:

«Жил на свете таракан,
Таракан от детства,
И потом попал в стакан,
Полный мухоедства...» [т.10, 141].

Предваряет же герой свое сочинение философскими рассуждениями, поводом для которых стал вопрос Варвары Петровны Ставрогиной, почему только от нее Марья Лебядкина может принять подношения: «Ждете ответа на «почему»? – переговорил капитан подмигивая. – Это маленькое словечко «почему» разлито во всей вселенной с самого первого дня мироздания, сударыня, и вся природа ежеминутно кричит своему творцу: «Почему?» – и вот уже семь тысяч лет не получает ответа. Неужто отвечать одному капитану Лебядкину, и справедливо ли выйдет, сударыня? <...> ...я, может быть, желал бы называться Эрнестом, а между тем принужден носить грубое имя Игната, – почему это, как вы думаете? Я желал бы называться князем де

Монбаром, а между тем я только Лебядкин, от лебедя, – почему это? Я поэт, сударыня, поэт в душе, и мог бы получать тысячу рублей от издателя, а между тем принужден жить в лохани, почему, почему? Сударыня! По-моему, Россия есть игра природы, не более! <...> Вы вот спрашиваете, сударыня: «Почему?» Ответ на дне этой басни, огненными литерами!» [т.10, 140-141].

Трудно определенно сказать, что здесь предполагается автором: провокация, насмешка или искренние признания и серьезные рассуждения? С одной стороны, исследователи указывали на тесную связь поэзии Лебядкина с шуточной поэзией 19 века, в частности, со стихотворной пародией 60-х годов (Минаев, Козьма Прутков и др.), с другой – ею вдохновлялись ОБЭРИУТЫ в XX в.¹⁹⁷ Евгений Лукин в статье «Философия капитана Лебядкина», указывает на парадоксальное положение этого героя в романе: ему «отведена второстепенная роль, но едва ли таковую он играет в действительности, и потому любопытен всякий «невообразимый вздор», который мелет этот, казалось бы, малозначительный персонаж»¹⁹⁸. Е. Лукин считает, что рассуждения капитана Лебядкина настолько глубоки, что «впору говорить о цельной и органической философии капитана Лебядкина», а выражение эти идеи находят именно в художественной форме. Это дает право автору работы считать философию капитана Лебядкина связанной с различными научными, философскими и художественными концепциями: «Его мировоззрение, а точнее, художественное изложение его идеи, затрагивающее самые основы человеческого бытия, оказывается в центре философских и научных дискуссий эпохи. К творчеству отставного капитана проявляют неподдельный интерес русские поэты XX столетия: Александр Блок и Анна Ахматова, Николай Заболоцкий и Николай Олейников»¹⁹⁹.

Эти рассуждения Евгения Лукина отражают очень сложный,

¹⁹⁷ См.: Сарнов Б. Пришествие капитана Лебядкина. Случай Зошенко. М.: Культура. 1993. 600 с.

¹⁹⁸ Лукин Е. Философия капитана Лебядкина // «Нева». 2006. №4. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/neva/2006/4/lu13.html>

¹⁹⁹ Там же.

насыщенный смыслами, художественный подтекст образа. Как известно, прообразом Капитана Лебядкина был Картузов, первый главный герой в подготовительных материалах к роману «Бесы». Примечательно, что образ Картузова созрел в художественном воображении писателя задолго до появления главных действующих лиц в окончательном варианте произведения. В ходе работы над романом его сюжет претерпевал, как мы знаем, значительные изменения. Можно предположить, что причина этих многочисленных сюжетных вариаций в черновых вариантах, скорее всего, заключалась в том, что, бесконечно расширяясь и углубляясь, характер персонажа все меньше вписывался в рамки той или иной фабульной конструкции. Подготовительные материалы к роману «Бесы» свидетельствуют об огромной творческой работе писателя над этим образом. Сложная, противоречивая сущность «живого человека» схвачена, например, в таких характерных авторских ремарках Достоевского к образу Картузова: «NB) Черта: всегдашнее высокомерие Картузова (хотя и довольно простоты – при случае, наприм<ер>, с низшими он довольно и даже очень удовлетворителен). Оттого товарищам он становится хоть и забавен, но и ненавистен. Возбуждает расположение к насмешкам.

NB) Комичнее, загадочнее и интереснее поставить с 1-го разу фигуру Картузова перед читателем. Все хищные и романтические моменты, при всей своей правде и действительности, должны быть уловлены из природы с комическим оттенком.

NB) Но когда с Картузовым горячка – это всех вдруг поразило, как бы и не ожидали такого серьезного. Все замолчали <с. 91>, говорили об нем уже без насмешки, но и без особенной симпатии. Впрочем, наружно все продолжали судить по-прежнему свысока» [т.11, 44].

Далеко не все из этих черновых записей было использовано Достоевским в романе. Из героя первого плана Картузов постепенно превратился во второстепенный персонаж. Но даже перейдя на второй план,

образ капитана сохранил богатый художественный подтекст. Еще А. Бем, анализируя особенности художественной генеалогии образов Ф.М. Достоевского, проницательно заметил: «... для изучения Достоевского приобретает такое большое значение – т в о р ч е с к и е о с т а т к и его законченных романов. Они важны не только и не столько для того произведения, с которым формально связаны, сколько для изучения общего развития творческих идей Достоевского и часто имеют большую органическую связь с его позднейшим творчеством, чем с ближайшим, вызвавшим их к жизни произведением»²⁰⁰.

В контексте творчества Достоевского стихи Лебядкина, кажущиеся на первый взгляд шуточными и несурзными, действительно приобретают серьезное, полновесное философское звучание. Как справедливо замечает Белла Улановская, «свое безобразие Лебядкин осознает очень остро, никогда о нем не забывает, но чем больше он ощущает свое безобразие, тем дальше его заносит. Высказывания Лебядкина двупланно. Здесь и высказывание и в то же время утверждение права на это высказывание»²⁰¹. Эти слова Б. Улановской, пожалуй, можно отнести не только к Лебядкину, но и ко многим другим шутам-приживальщикам Достоевского.

В своей статье Е. Лукин коснулся и еще одной важной составляющей образа Лебядкина, назвав его «”военно-эстетический” человек», который «только и делает, что беспробудно пьет вино, разглагольствует о «свободе социальной жены», разбрасывает революционные листовки да сочиняет стишки, каковые сам безмерно ценит»²⁰². Дело в том, что Лебядкин – далеко не единственный «военно-эстетический» человек в творчестве Достоевского. Ему предшествовал генерал Иволгин, отличавшийся столь же буйным и

²⁰⁰ Бем А.Л. «Эволюция образа Ставрогина» // Бем А.Л. Исследования. Письма о литературе. М. 2001. С. 113.

²⁰¹ Улановская Б. «Может ли солнце рассердиться на инфузорию...» (Достоевский и творчество поэтов ОБЭРИУ) // Достоевский в конце XX века: Сб. стат. М.1996. С. 605.

²⁰² Лукин Е. Философия капитана Лебядкина // «Нева». 2006. №4. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/neva/2006/4/lu13.html>

неукротимым нравом, подогреваемым порочной склонностью к спиртному. Хотя этот «неистовый враль» и не поднимается в своих высказываниях до поэзии, многое в его прозе не менее поэтично. Среди «военно-эстетических» последователей Лебядкина выделяется и фигура трагического шута штабс-капитана Снегирева и даже Дмитрия Федоровича Карамазова, философские монологи которого разворачиваются в форме горячих «исповедей» за коньячком. Дмитрий Карамазов – тоже человек военный и тоже в чине капитана. И даже «антропосектическая идея» в философии капитана Лебядкина, о которой рассуждает Е. Лукин, оказывается во многом созвучной мироощущению Дмитрия (ср. их поэтические откровения: «Таракан» Лебядкина и «Насекомым – сладострастье» из цитируемого Дмитрием стихотворения).

По эксцентричности «поэзия» капитана Лебядкина («Любви пылающей граната...») не уступают вдохновенным рассказам Лебедева и Иволгина в «Идиоте». Например, пассаж о том, что «еще ребенком в детстве он (Лебедев – Ф.М.) лишился левой своей ноги и похоронил ее на Ваганьковском кладбище», причем никто, даже «покойница жена его в продолжение всего их брака не знала, что у него, у мужа ее, деревянная нога» [т.8, 411]. Эта история рассказана Лебедевым в процессе своеобразной «шутовской дуэли» в ответ на историю генерала Иволгина. Лебедев так реагирует на «сочинительство» генерала о героическом прошлом: «Если ты в двенадцатом году был у Наполеона в камер-пажах, то и мне позволь похоронить ногу на Ваганьковском» [т.8, 411].

Генерал, однако, воспринял историю Лебедева отнюдь не как невинную шутку, обиделся, счел за «неуважение и наглость», потому что ему открылся истинный смысл этой шутки: «Невинная ложь для веселого смеха, хотя бы и грубая, не обижает сердца человеческого. Иной и лжет-то, если хотите, из одной только дружбы, чтобы доставить тем удовольствие собеседнику; но если просвечивает неуважение, если именно, может быть,

подобным неуважением хотят показать, что тяготятся связью, то человеку благородному остается лишь отвернуться и порвать связь, *указав обидчику его настоящее место*» (выделено мной – Ф.М.) [т.8, 411]. Эта «шутовская дуэль» есть война самолюбий, война, которая не предполагает ничьи. Человек с уязвленным самолюбием обостренно реагирует на шутку со стороны другого, поскольку в ней утверждается самолюбие другого. Поэтому скрытый смысл шутки Лебедева («и я на ложь право имею»), Иволгин и воспринимает именно как угрозу, или, почти по-сартровски: «существование «другого» – недопустимый скандал». В этой претензии на исключительное право на ложь и художественный вымысел (оба героя – великолепные рассказчики) помимо всего прочего проглядывает творческая зависть и ревность. Примечательно, что «поэтическая одаренность» и особого рода «художественный альтруизм» Фомы Фомича Опискина также становились предметом завистливой ревности: «Мизинчиков слушал с жадным любопытством; он даже как-то преобразился в лице, когда дошло до пятнадцати тысяч.

– Ловко! – сказал он, выслушав рассказ. – Я даже не ожидал от Фомы.

– Однако ж отказался от денег! Чем это объяснить? Неужели благородством души?

– Отказался от пятнадцати тысяч, чтоб взять потом тридцать. Впрочем, знаете что? – прибавил он, подумав, – я сомневаюсь, чтоб у Фомы был какой-нибудь расчет. Это человек непрактический; это тоже в своем роде какой-то поэт. Пятнадцать тысяч... гм! Видите ли: он и взял бы деньги, да не устоял перед соблазном погримасничать, порисоваться. Это, я вам скажу, такая кислятина, такая слезливая размазня, и всё это при самом неограниченном самолюбии!

Мизинчиков даже рассердился. Видно было, что ему очень досадно, даже как будто завидно» [т.3, 93-94].

Мизинчиков в контексте повести является одним из многочисленных

двойников Фомы Фомича, воплощением приживальщичества в более примитивной форме, свойственной когда-то главному герою на определенном жизненном этапе. Как «осколок» «гигантской суперзвезды», он хранит память о ее прошлом («приживальщичество из хлеба»). Примечательно, что алгоритм их взаимоотношений повторяется на художественных орбитах других романов, образуя диалекты неразлучных шутов-приживальщиков: Лебедев – генерал Иволгин, Липутин – Лебядкин, Федор Павлович – помещик Максимов.

Как мы видим, с юродивыми шутов-приживальщиков объединяет не только мотив физического уродства, но и утверждение в безобразии какой-то «святости», высоких чувств и идеалов, а также способность сквозь смех (как «смешной» язык, так и поведение) говорить о серьезном и утверждать это серьезное. А это уже начало *идеологическое*. Как справедливо замечает В.Г. Одинокоев: «Достоевский хотел сделать Лебедева и сделал его таким «шутком», но сквозь авторский «смех» во всех случаях просматривается серьезное содержание его речей и реплик. <...> В «шутейном» плане рассказана Лебедевым и серьезная в идейном отношении «притча» о «съеденных» монахах, являющаяся ключевой для понимания нравственной концепции романа»²⁰³.

Интересный вариант сочетания типологических черт шута, приживальщика и идеолога можно проследить в образе Степана Трофимовича Верховенского.

На приживальщичество указывает Степану Трофимовичу его сын: «... ты был приживальщиком, то есть лакеем добровольным» [т.10, 304]; «Я ей (Варваре Петровне – Ф.М.) доказал, как дважды два, что вы жили на взаимных выгодах: она капиталисткой, а ты при ней сентиментальным шутком» [т.10, 305]. Да и сам герой признается хроникеру: «Друг мой, –

²⁰³ Одинокоев В.Г. Типология образов в художественной системе Ф.М. Достоевского. Новосибирск.1981. С. 106.

говорил мне Степан Трофимович через две недели под величайшим секретом, – друг мой, я открыл ужасную для меня... новость: *je suis un* простой приживальщик, *et rien de plus! Mais r-r-rien de plus!*” (Я всего лишь простой приживальщик, и ничего больше! Да, н-н-ничего больше!) [т.10, 48].

Но Степан Трофимович, все же не простой приживальщик, не «всего только» «сентиментальный шут». Будучи шутком и приживальщиком, он в то же время является и проповедником либерализма. Сам того не ведая, он попадает под обаяние какой-то добровольно взятой на себя роли и теряет связь с окружающим миром. Высказываемые им идеи кажутся окружающим смешными, а сам он выглядит шутком, и не только потому, что не соответствует разыгрываемой роли, но и потому, что его идеология не соответствует времени: сама роль устарела. В самом начале повествования хроникер замечает: «Скажу прямо: Степан Трофимович постоянно *играл* (выделено мной – Ф.М.) между нами некоторую особую и, так сказать, гражданскую *роль* и любил эту роль до страсти, – так даже, что, мне кажется, без нее и прожить не мог. Не то чтоб уж я его приравнивал к *актеру* на *театре*: сохрани боже, тем более что сам его уважаю. Тут все могло быть делом привычки, или, лучше сказать, непрерывной и благородной склонности, с детских лет, к прямой мечте о красивой гражданской своей *постановке*. Он, например, чрезвычайно любил свое *положение* «гонимого», и так сказать, «ссылного». В этих обоих словечках есть своего рода классический блеск, соблазнивший его раз навсегда, и, возвышая его потом постепенно в собственном мнении, в продолжение столь многих лет, довел его наконец до некоторого весьма высокого и приятного для самолюбия пьедестала» [т.10, 7-8].

Уже здесь автор настраивает читателей на ироническое восприятие своего героя, которое, несмотря на оговорки, усиливается театральной лексикой. В адрес Степана Трофимовича хроникер даже допускает своеобразные каламбуры (нисходящая градация): «А между тем это был ведь

человек умнейший и даровитейший, человек, так сказать, даже науки, хотя, впрочем, в науке... ну, одним словом, в науке он сделал не так много и, кажется, совсем ничего» [т.10, 8]. Далее хроникер рассказывает об уникальной способности героя подыскивать «благородные» объяснения своим поступкам, настоящие причины которых были весьма банальны и просты: «Потом – впрочем, уже после потери кафедры – он успел напечатать (так сказать, в виде отместки и чтоб указать, кого они потеряли) в ежемесячном и прогрессивном журнале <...> начало одного глубочайшего исследования – кажется, о причинах необычайного нравственного благородства каких-то рыцарей в какую-то эпоху или что-то в этом роде. По крайней мере проводилась какая-то высшая и необыкновенно благородная мысль. Говорили потом, что продолжение исследования было поспешно запрещено и что даже прогрессивный журнал пострадал за напечатанную первую половину. Очень могло это быть, потому что чего тогда не было? Но в данном случае вероятнее, что ничего не было и что автор сам поленился закончить исследование» [т.10, 9].

А вот пример рассуждения самого героя: «У нас все от праздности, и доброе и хорошее. Все от нашей барской, милой, образованной, прихотливой праздности! Я тридцать тысяч лет про это твержу. Мы своим трудом жить не умеем. <...> Будем трудиться, будем и свое мнение иметь. А так как мы никогда не будем трудиться, то и мнение за нас будут иметь те, кто вместо нас до сих пор работал, то есть все та же Европа, все те же немцы – двухсотлетние учителя наши. <...> Вот уже двадцать лет, как я бью в набат и зову к труду! Я отдал жизнь на этот призыв и, безумец, веровал! Теперь уже не верую, но звоню и буду звонить до конца, до могилы; буду дергать веревку, пока не зазвонят к моей панихиде!» [т.10, 32-33]. Но этот страстный почитатель «высокого и прекрасного», готовый «отдать всех русских мужиков в обмен за одну Рашель» [т.10, 31] (сам, однако, долгое время живший трудами этих мужиков), в жизни оказывается способным на весьма

некрасивые и даже вовсе бесчестные поступки: живет за чужой счет, тратит не по средствам, проигрывает в карты Федьку Каторжного.

Благородные порывы его души поставлены на службу приживальщицким инстинктам, и искреннее чувство вырождается в театральный жест, так что порой трудно определить, чего же в его роли больше: настоящих чувств и убеждений или театральной игры.

Ярким примером подобной «эксплуатации» Степаном Трофимовичем своей «высокой гражданской роли» является ситуация с имением: «Первоначально все имение могло стоить тысяч тринадцать или четырнадцать, теперь вряд ли кто бы дал за него и пять. <...> Но Степан Трофимович был благороден, со стремлениями высшими. В голове его мелькнула одна удивительно красивая мысль: когда приедет Петруша, вдруг благородно выложить на стол самый высший *maximum* цены, то есть даже пятнадцать тысяч, без малейшего намека на выславшиеся до сих пор суммы, и крепко-крепко, со слезами, прижать к груди *se cher fils*, чем и покончить все счета» [т.10, 63]. Продав часть своего имения, растратив деньги и скрыв все это от Варвары Петровна, Степан Трофимович не может реализовать свои «высокие» идеи в отношениях с сыном. Поэтому он обращается к Ставрогине за материальной поддержкой и при этом пытается произвести на нее впечатление «благородными порывами»: «Отдаленно и осторожно начал он развертывать эту картинку пред Варварой Петровной. Он намекал, что это даже придаст какой-то особый, благородный оттенок их дружеской связи... их «идее». Это выставило бы в таком бескорыстном и великодушном виде прежних отцов и вообще прежних людей сравнительно с новою легкомысленною и социальною молодежью. Много еще он говорил, но Варвара Петровна все отмалчивалась. Наконец сухо объявила ему, что согласна купить их землю и даст за нее *maximum* цены, то есть тысяч шесть, семь (и за четыре можно было купить). Об остальных же восьми тысячах, улетевших с рощей, не сказала ни слова» [т.10, 63].

Примечательно, что и Петр Степанович генетически во многом наследует характер отца. Так что в ПМ к «Бесам» княгиня (прообраз Варвары Петровны) даже проговаривается: «Странно – они совсем друг на друга не похожи: Гр<ановский> (прообраз Степана Трофимовича – Ф.М.) и теперь – 57 лет – красавец, волосы – львиная грива, взгляд орлиный, рост, дума на лице, величественный жест, а тот точно херувим, на потолке нарисованный. А между тем и сходство: у херувима вдруг делается чрезвычайно умное и серьезное лицо – как у отца, а у Гр<ановского> вдруг всё лицо прорывается каким-то смехом, мелькает ужасно, и из льва он вдруг обращается в херувима на потолке – точь-в-точь сын» [т.11, 75]. Здесь схваченный контраст во внешности стремится подчеркнуть внутреннее сродство героев в нюансах поведенческих реакций. Если Степан Трофимович стыдится своих низких приживальщических инстинктов, пытается маскировать их идеалами «высокого и прекрасного», то его сын уже ничего не стесняется, не прячется за красивые идеи или роли. Цинизм фразы: «Я не социалист, а мошенник», – наиболее полно отражает сущность «идеологических» установок Петра Степановича. Даже при своих *истинных* идеалах (при своей мечте об «Иване-царевиче») он остается мошенником, пытается эксплуатировать личность Ставрогина в корыстных целях.

Степан Трофимович, как мы помним, принимал участие и в воспитании Лизы Тушиной. От хроникера мы узнаем об этом следующее: «...удивительно, как к нему привязывались дети! Лизавета Николаевна Тушина училась у него с восьми лет до одиннадцати (разумеется, Степан Трофимович учил ее без вознаграждения и ни за что не взял бы его от Дроздовых). Но он сам влюбился в прелестного ребенка и рассказывал ей какие-то поэмы об устройстве мира, земли, об истории человечества. Лекции о первобытных народах и о первобытном человеке были занимательнее арабских сказок. Лиза, которая млела за этими рассказами, чрезвычайно смешно передразнивала у себя дома Степана Трофимовича. Он узнал про это

и раз подглядел ее врасплох. Сконфуженная Лиза бросилась к нему в объятия и заплакала. Степан Трофимович тоже, от восторга» [т.10, 89]. Может показаться, что, все эти увлекательные и сказочно-прекрасные истории – не более чем красивая ложь, выдумка «учителя». Но фактическая точность в этом случае не столь важна, сколь эмоциональная взаимная увлеченность учителя и ученика.

И Лиза впоследствии не упрекает его за неправду, а, вспоминает о том, что эти удивительные рассказы, оставившие в ее душе такое сильное впечатление, были «почти лучше правды»: «А помните ваши рассказы о том, как Колумб открывал Америку и как все закричали: «Земля, земля!» Няня Алена Фроловна говорит, что я после того ночью бредила и во сне кричала: «Земля, земля!» А помните, как вы мне историю принца Гамлета рассказывали? А помните, как вы мне описывали, как из Европы в Америку бедных эмигрантов перевозят? И все-то неправда, я потом все узнала, как перевозят, но как он мне хорошо лгал тогда, <...> почти лучше правды!» [т.10, 87]. По яркости воспоминаний Лизы можно судить не только об остроте впечатлений, которую производили эти рассказы, но и о силе театрального таланта героя, о его способности к перевоплощению. Не случайно и замечание о том, что к Степану Трофимовичу привязывались дети. Как замечает хроникер: «Весь секрет его заключался в том, что он и сам был ребенок» [т.10, 35]. Как видно из приведенных цитат, стиль общения Степана Трофимовича со взрослыми и детьми мало чем отличается. Степан Трофимович, как заигравшийся актер, мало заботится о том, какие последствия может иметь его игра для формирования личности его маленьких «зрителей». Главное в нем – откровенность, наивная искренность.

Тема духовного наставничества, начатая в «Бесах», развивается в следующих романах Достоевского. Так, в романе «Подросток», мы находим похожего наставника – Версилова. От Степана Трофимовича его отличает то, что, несмотря на свое прошлое, герой «вписывается» в настоящее, адекватен

ему. Меняется и субъект критического отношения к герою: он смещается с повествователя (как в «Бесах») на самого героя. А потому образ прописан автором несколько глубже (происходит психологическое углубление), иронические нотки присутствуют (упоминаемые «вериги» и проч.), но в целом ирония повествователя в адрес героя сглажена, преобладают самоиронические тона. Этот герой более «живой», сложный. Рефлексия настигает Версилова не «вдруг», как Степана Трофимовича, но сопровождает героя почти постоянно, углубляя его самохарактеристику. Можно сказать, что в художественном образе Версилова сходятся поэтические токи, идущие от Степана Трофимовича и Ставрогина. В «Подростке» эти возможные реализации личности не распадаются на отдельные ипостаси, а сливаются воедино.

В образе Версилова проблема соотношения *идеологии и прижизнальщичества*, искренности и лицедейства обретает новое выражение, причем не только на личностном уровне, но и на уровне типа – представителя дворянской культуры.

Можно сказать, что лицедейство особого рода становится лейтмотивом образа Версилова. Характерный пример – диалог между Версильовым и Аркадием: «Я, конечно, ломался, но я ведь тогда еще не знал, что ломаюсь. Разве ты, например, никогда не ломаешься в практических случаях?

– Я сейчас внизу немного расчувствовался, и мне очень стало стыдно, зайдя сюда, при мысли, что вы подумаете, что я ломался. Это правда, что в иных случаях хоть и искренно чувствуешь, но иногда представляешься; внизу же, теперь, клянусь, все было натурально.

– Именно это и есть; ты преудачно определил в одном слове: «хоть и искренно чувствуешь, но все-таки представляешься»; ну, вот так точно и было со мной: я хоть и представлялся, но рыдал совершенно искренно» [т.13, 105].

Примечательно в этом контексте и замечание Версилова о

естественности поведения простого народа: «Они как-то это умеют, а мы тут чего-то не понимаем, и вообще они умеют лучше нашего обдѣлывать свои дела. Они могут продолжать жить по-своему в самых ненатуральных для них положениях и в самых не ихних положениях оставаться совершенно самими собой. Мы так не умеем» [т.13, 104].

Заметно, что Версилов считает «умение представляться» характерной чертой дворянства, той высокой касты людей, обреченных следовать «требованиям прекрасного и высокого», которой он принадлежит сам: «О, мы тогда все кипели ревностью делать добро, служить гражданским целям, высшей идее; осуждали чины, родовые права наши, деревни и даже ломбард, по крайней мере некоторые из нас... Клянусь тебе. Нас было немного, но мы говорили хорошо и, уверяю тебя, даже поступали иногда хорошо» [т.13, 105].

Если в «Бесах» над Степаном Трофимовичем иронизирует хроникер и другие лица (сам же Степан Трофимович как будто не замечает смешного в своем поведении), то в «Подростке» Версилов наделен способностью к самоиронии, что свидетельствует о более сложном характере, о возросшей критической самооценке героя. Причем, эту самоиронию нельзя свести к светской привычке, как это делает Подросток. Он замечает в отце следующее: «У этого Версилова была подлейшая замашка из высшего тона: сказав (когда нельзя было иначе) несколько преумных и прекрасных вещей, вдруг кончить нарочно какой-нибудь глупостью <...>. Это он делал нарочно и, вероятно, сам не зная зачем, по глупейшей светской привычке. Слышать его – кажется, говорит очень серьезно, а между тем про себя кривляется или смеется» [т.13, 108].

Скорее всего, самоирония связана с глубоко драматичным внутренним раздвоением, даже расслоением, Версилова. Его самоирония – это следствие «ролевой множественности» его личности. Каждая из ролей оказывается неоднозначной, «двоится»: отец, но устранившийся от воспитания сына, любящий муж, не считающий свою жену настоящей женщиной, выразитель

идеи предназначения дворянства, утративший было дворянское величие, человек, претендующий на высокую духовность, но блекнувший перед странником Макаром и т.д. Эта неоднозначность проявляется даже в мимике героя. Аркадий часто обращает внимание на ироничное выражение лица Версилова, сопровождающее любое его серьезное высказывание. Например, его ответ на вопрос сына Аркадия о своей матери, была ли она когда-нибудь настоящей женщиной настолько, чтобы привлечь отца: «Друг мой, если хочешь, никогда не была, – ответил он мне, тотчас же скривившись в ту первоначальную, тогдашнюю со мной манеру, столь мне памятную и которая так бесила меня: то есть, по-видимому, он само искреннее простодушие, а смотришь – все в нем одна лишь глубочайшая насмешка, так что я иной раз никак не мог разобрать его лица» [т.13, 103].

Возможно, эта самоирония Версилова является генеалогическим наследием романтической составляющей образа Ставрогина. В Версиллове романтизм Ставрогина частично преодолен. Версиров как бы «завершает» романтический образ Ставрогина, хотя рудиментарно этот романтизм дает о себе знать и в Иване Карамазове. Вообще связь Достоевского с романтической традицией отмечалась многими литературоведами²⁰⁴.

Для Версилова, как и для Ставрогина, характерна внутренняя борьба, «двойные» мысли и чувства, одновременное «сочетание противоположностей». В тексте романа достаточно оснований для сопоставления этих двух героев – Версилова и Ставрогина, а в ПМ к

²⁰⁴ См., например: Альми И.Л. О романтическом пласте в романе «Преступление и наказание» // Достоевский: Материалы и исследования. Т. 9. Л.1991. С. 66 – 75; Журавлева А.И. Лермонтов и Достоевский // А.И. Журавлева. Лермонтов в русской литературе: проблемы поэтики. М. 2002. С. 227-238; Лысенкова Е.И. Проблема Шиллера в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» // Достоевский и современность: Тезисы выст. на старорус. чт. Новгород. 1989. С. 68 – 72.

Назирова Р.Г. Достоевский и романтизм // Назирова Р.Г. О мифологии и литературе или Преодоление смерти. Статьи и исследования разных лет. Уфа. 2010; Осмоловский О.Н. Идея «сверхчеловека» у Лермонтова и Достоевского (Ставрогин и Печорин) // Достоевский и современность. Материалы XVI Межд. Старорус. чт. 2001 г. Ст. Русса, 2002. С. 152-159; Соколовская А.И. Романтические тенденции в раннем творчестве Достоевского (пробл. характера) // Проблемы метода и жанра. Томск. 1985. Вып. 2. С. 174-186; Щенников Г.К. Эволюция сентиментального и романтического характеров в творчестве раннего Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 5. Л. 1983. С. 90-100 и мн. др.

«Подростку» есть и прямые указания на эту преемственность [т.16, 7]. Их признания вступают в прямую переключку. Например, Версиров признается: «Хоть бы я был слабохарактерною ничтожностью и страдал этим сознанием! А то ведь нет, я ведь знаю, что я бесконечно силен, и чем, как ты думаешь? А вот именно этою непосредственною *силою уживчивости* (выделено мной – Ф.М.) с чем бы то ни было, столь свойственною всем умным русским людям нашего поколения. Меня ничем не разрушишь, ничем не истребишь и ничем не удивишь. Я живуч, как дворовая собака. Я могу чувствовать преудобнейшим образом два противоположные чувства в одно и то же время – и уж конечно не по моей воле. Но тем не менее знаю, что это бесчестно, главное потому, что уж слишком благоразумно. Я дожил почти до пятидесяти лет и до сих пор не Аведаю: хорошо это, что я дожил или дурно. Конечно, я люблю жить, и это прямо выходит из дела; но любить жизнь такому, как я, – подло. В последнее время началось что-то новое, и Крафты не уживаются, а застреливаются. Но ведь ясно, что Крафты глупы; ну а мы умны – стало быть, и тут никак нельзя вывести параллели, и вопрос все-таки остается открытым» [т.13, 172].

Эти мысли и ощущения героя «Подростка» близки Ставрогину (даже дословно). В предсмертном письме Николай Всеволодович пишет Даше: «Я пробовал везде мою силу <...>. На пробах для себя и для показу, как и прежде во всю мою жизнь, она оказывалась беспредельною. <...> Но к чему приложить эту силу – вот чего никогда не видел, не вижу и теперь. <...> Я все так же, как и всегда прежде, могу пожелать сделать доброе дело и ощущаю от того удовольствие; рядом желаю и злого и тоже чувствую удовольствие. <...> Великодушный Кириллов не вынес идеи и – застрелился; но ведь я вижу, что он был великодушен потому, что не в здравом рассудке. Я никогда не могу потерять рассудок и никогда не могу поверить идее в той степени, как он. Я даже заняться идеей в той степени не могу. Никогда, никогда я не могу застрелиться!» [т.10, 514].

Как видно из приведенных цитат, Версиков наследует холодный и разумный нигилизм Ставрогина. Роднит их и внутренне ощущение безграничной собственной силы, и способность чувствовать два противоположных чувства одновременно, и развращенность сознания, и неспособность на искреннее чувство-поступок, отсутствие настоящей веры и ее страстный поиск; общей для них является и ощущение «вековой тоски». Сближает их и то, что личность каждого из них раздваивается, диссоциирует, распадаясь на множество личин.

Ощутимая переключка этих образов и дала основание С. Аскольдову сделать вывод о близости Ставрогина и Версикова и об их противопоставленности паре «Раскольников-Иван Карамазов»: «Внутренняя борьба Версикова, а в ней-то и заключена его жизненная задача – заключается в противопоставлении его, в общем уравновешенного, чрезвычайно зрелого и утонченного, душевного склада не просто страстям и каким-нибудь душевным бурям, а тому, что он называет своим фатумом. Он фатально прикован к Ахмаковой, которую он одновременно и любит, и ненавидит и в общем не весьма высоко ставит»²⁰⁵; «Версиков является человеком гораздо более зрелым, чем Карамазов (Иван – Ф.М.) и Раскольников, и однако он действует гораздо более стихийно и порывисто, чем они»²⁰⁶.

На последних замечаниях Аскольдова хотелось бы остановиться подробнее. Дело в том, что вышеобозначенные характерологические параметры личности Версикова по целому ряду признаков пересекаются с характеристикой другого героя, по непонятной нам причине выпавшему из поля зрения Аскольдова. Мы имеем в виду Свидригайлова. Как и Версиков, этот герой относится к старшему поколению. В «многосторонней широкости» его жизненных рефлексий, в знании человеческой природы и

²⁰⁵ Аскольдов С.А. Психология характеров у Достоевского // Достоевский: Статьи и материалы. Сб. 2 под ред. А.С. Долинина. Л. 1924. С. 20.

²⁰⁶ Там же, с. 20.

женской психологии в романе «Преступление и наказание» ему практически нет равных. В интеллектуальном отношении герой не уступает многим героям-мыслителям (Раскольников, Карамазов и др.), хотя его проницательный ум не обременен поиском теоретических обобщений на религиозно-нравственные, культурологические и другие темы. Любая «теория» для него, как мы знаем, – «теория как и всякая другая». Вместе с тем, один только шелест Дуниного платья способен довести героя почти до падучей [т.6, 367]. В каком-то смысле Дуня оказывается для Свидригайлова таким же «фатумом», как и Ахмакова для Версилова. Есть и другие «общие точки» между этими героями. Достаточно вспомнить, каким «складным человеком» самохарактеризуется Свидригайлов [т.6, 224].

Характерно, что в этой приживальщицкой уживчивости в Свидригайлове, как и Версилове, ощущается свойственная обоим героям неприкаянность: «Верите ли, хотя бы что-нибудь было; ну, помещиком быть, ну, отцом, ну, уланом, фотографом, журналистом... н-ничего, никакой специальности! Иногда даже скучно» [т.6, 359]; «Странно и смешно: ни к кому я никогда не имел большой ненависти, даже мстить никогда особенно не желал, а ведь это дурной признак, дурной признак! Спорить тоже не любил и не горячился — тоже дурной признак!» [т.6, 390]. Есть общее и в жизненных судьбах: Свидригайлов застрелился, Версилов – сделал попытку. Но у Версилова есть Софья – у Свидригайлова нет даже Дуни... Вся эта общность мотивов у Свидригайлова и Версилова, возможно, определяются творческими установками на «Житие великого грешника». Прообразом «великого грешника» могут служить уже черновые наброски к образу Свидригайлова в ПМ к «Преступлению и наказанию» ([т.7, 156] и [т.7, 158]).

Свидригайлову, как и Версилову, свойственна ирония, и, что еще более важно, самоирония. Примечательно, что и Т.А. Касаткина, выделяет иронию в Версилове, Свидригайлове и Ставрогине как стержневую и разрушительную, с ее точки зрения, эмоционально-ценностную ориентацию.

Т.А. Касаткина выстраивает градацию по степени ироничности героев и отдает в этом отношении первое место Ставрогину, называя его «абсолютным ироником»²⁰⁷. Т.А. Касаткина, к сожалению, не обратила должного внимания на возможную «разновекторность» приложения иронии. С этой точки зрения открывается еще одна, дополнительная, перспектива: обращенность иронии «вовне» и «на себя». И в этом случае Ставрогин занимает далеко не первое место. Самоиронии герою явно недостает. Дефицит самоиронии ощущается и в Степане Трофимовиче. В Версиллове же ирония и самоирония достигают наибольшей сбалансированности.

Стоит отметить, что у провинциального помещика Федора Павловича эта самоирония, достигнув гипертрофированного развития, вырождается уже в откровенное ёрничество и шутовство. Возможно, шутовство Федора Павловича представляет собой сниженный вариант этой светской иронии. Характерно замечание повествователя в «Братьях Карамазовых», описывавшего поведение Федора Павловича: «Есть у старых лгунов, всю жизнь свою проактерствовавших, минуты, когда они до того зарисуются, что уже воистину дрожат и плачут от волнения, несмотря на то, что даже в это самое мгновение (или секунду только спустя) могли бы сами шепнуть себе: «ведь ты лжешь, старый бесстыдник, ведь ты актер и теперь, несмотря на весь твой "святой" гнев и "святую" минуту гнева"» [т.14, 68]; или в другом месте: «Опять нотабене. Никогда и ничего такого особенного не значил наш монастырь в его жизни, и никаких горьких слез не проливал он из-за него. Но он до того увлекся выделанными слезами своими, что на одно мгновение чуть было себе сам не поверил; даже заплакал было от умиления...» [т.14, 83-84]. По сравнению со Ставрогиным, Версильовым и даже Свидригайловым, в которых в той или иной степени «просвечивают» элементы «русского дворянского барства», интеллигентности, образ Федора Павловича является наименее «умышленным», откровенно профанным.

²⁰⁷ Касаткина Т.А. Характерология Достоевского. М.1996. С. 158-159.

Примечательно, что некоторые мотивы, начатые в Свидригайлове, получили свое развитие в образах Ставрогина и Федора Павловича. В частности – «упование на анатомию». Стоит отметить, что спектр сексуальных интересов у всех этих героев довольно широк и во многом совпадает. Количество интимных связей того же Ставрогина в романе с трудом поддается исчислению. Но здесь наблюдается и отличие, определенная градация. Если для Федора Павловича в этих взаимоотношениях с женщинами – *сама жизнь*, он сладострастник до «мозга костей» («Теперь я пока все-таки мужчина, пятьдесят пять всего, но я хочу и еще лет двадцать на линии мужчины состоять»), а для Свидригайлова «упование на анатомию» оставляет какую-то призрачную надежду («В этом разврате, по крайней мере, есть нечто постоянное, основанное даже на природе и не подверженное фантазии, нечто всегдашним разожженным угольком в крови пребывающее, вечно поджигающее, которое и долго еще, и с годами, может быть, не так скоро зальешь» [т.6, 359-362]), то Ставрогин в этом отношении уже абсолютно безнадежен («желания слишком несильны; руководить не могут» [т.10, 514]). Все его взаимоотношения с женщинами укладываются в определенный алгоритм и в силу этой характерной особенности оказываются вполне предсказуемыми, им недостает подлинной страсти, самоотдачи. Сказывается какой-то наследственно-романтический «комплекс Печорина».

Таким образом, Свидригайлов, в этом контексте, занимает между Ставригиным и Федором Павловичем промежуточное положение. Можно сказать, что из образа Свидригайлова, как из потенции, мог развиться как Ставригин, так и Федор Павлович. Он заключает в себе общий клубок мотивов. Выражаясь метафорически, можно было бы сказать, что образ Свидригайлова представляет собой мерцающую «звезду-пульсар», представляющую собой то «телесно оплотненную» «звезду-карлик», то «черную дыру» духа.

Мы сделали это небольшое отступление, чтобы, с одной стороны, еще раз проиллюстрировать всю сложность и неоднородность такого социального инстинкта как приживальщичество, с другой – проследить к каким художественно-генетическим наблюдениям может привести выявляемая типологическая взаимосвязь.

Эта взаимосвязь не исключает, разумеется, и существенных отличий в этих образах, что выводит их уже за рамки жесткой типологической отнесенности. Например, Ставрогин все-таки заканчивает жизнь самоубийством, а Версиков (хотя и совершает попытку самоубийства, но неудачную) – к этому «не способен». Причина этого, как мы уже отмечали, отчасти коренится в характерной способности Версикова *прижиться* ко всему и ужиться со всем, о которой говорит сам герой, и которая ставит его в один ряд с такими *приживальщиками* как Свидригайлов и Федор Павлович Карамазов. Со Свидригайловым его роднит способность к самоиронии, а с Федором Павловичем – приживальщичество, как залог особой живучести, жизнеспособности, как способ уцепиться за жизнь. Однако Версикова от Федора Павловича отличает то, что, несмотря на склонность к лицедейству и театральным жестам, его *приживальщичество* не обретает форму *шутства*. Примечательно, что это же несколько отличает Версикова и от Степана Трофимовича.

Вообще, можно отметить как бы волнообразное проявление интереса Достоевского к шутливой стихии. Шутливое наследие Фомы Фомича, сокрытое в прошлом героя и явленное лишь в его «спутниках» (Мизинчиков, Обноскин, Ежевикин и др.), как будто угасает от Степана Трофимовича к Версикову, чтобы затем возродиться с новой силой в Федоре Павловиче Карамазове. Несмотря на то, что все они являются идеологами-приживальщиками, шутливое начало, растворенное в Степане Трофимовиче, в Версикове сглажено, если не отсутствует полностью. Об этом есть лишь вскользь брошенные замечания старого князя Сокольского и

Аркадия относящиеся к прошлому Версилова – плач на плече у Макара Долгорукого, «вериги», которые он носил, проповедуя христианство, «бабий пророк» и проч. Но эти замечания фрагментарны, ретушированы субъективной оценкой, и не дают полной и достоверной картины, которая могла бы прояснить: шутовской или серьезно-символический (подобно женитьбе Ставрогина на «хромоножке») характер имели эти поступки. Сам Версиров, как и Ставрогин, от комментариев своих действий воздерживается.

Как *идеолог* Версиров близок нескольким героям – Ставругину, Степану Трофимовичу и Ивану Карамазову. Но каким-то удивительным образом сама «идеология» Версирова вмещает «приживальщичество». Ему удается виртуозно объединить две противоположные идеи – западничество и славянофильство. Рассуждая об европейских ценностях и их значении для русского человека, Версиров приходит к выводу о том, что настоящее – это «заходящее солнце последнего дня европейского человечества» и видит спасение в русской идее, которая, по его мнению, и состоит во «всемирении идей»: «Заметь себе, друг мой, странность: всякий француз может служить не только своей Франции, но даже и человечеству, единственно под тем лишь условием, что останется наиболее французом; равно – англичанин и немец. Один лишь русский, <...> получил уже способность становиться наиболее русским именно лишь тогда, когда он наиболее европеец. Это и есть самое существенное национальное различие наше от всех, и у нас на этот счет – как нигде. Я во Франции – француз, с немцем – немец, с древним греком – грек и тем самым наиболее русский. Тем самым я – настоящий русский и наиболее служу для России, ибоставляю ее главную мысль» [т.13, 382].

Эти слова Версирова приобретают очень интересное звучание в контексте историсофских взглядов самого Достоевского. Вложенные в уста Версирова, заветные мысли писателя о всемирном значении и предназначении русского дворянства, народа, миссии России среди

европейских государств, расширяют и углубляют *приживальщичество* как явление, выводя последнее на уровень национальной самоидентификации. Происходит как бы взаимное обогащение публицистики и художественного текста. Размышляя об особенностях русского сознания, Версилов и не замечает, что в основе национального характера выводит именно эту приживальщическую черту. Его рассуждение о том, что он с французом – француз, с немцем – немец и так далее, в каком-то смысле перекликается с рассуждениями Свидригайлова о собственном приживальществе (масштаб идей, безусловно, разный, но суть – то одна): «Да не беспокойтесь, я не надоедлив; и с шулерами *уживался* (выделено мной – Ф.М.), и князю Свирбею, моему дальнему родственнику и вельможе не надоел, и об Рафаэлевой Мадонне госпоже Прилуковой в альбом сумел написать, и с Марфой Петровной семь лет безвыездно проживал, и в доме Вяземского на Сенной в старину ночевывал, и на шаре с Бергом, может быть, полечу» [т.6, 178]. Как взвесить оба эти высказывания в зыбком равновесии бытия человеческой личности, народа в целом? В этой особого рода «уживчивости», универсальной способности к совмещению противоположных «полюсов» и «идеалов» можно обнаружить все признаки «карамазовской широкости», во всяком случае ее предтечу.

Версилов не просто вписывается в ряд героев, совмещающих в себе черты идеолога и приживальщика, но, идеологически углубляя и расширяя значение приживальщчества как самобытного явления русской культуры, не роняющего ее представителей, а даже подчеркивающее их исключительность, в каком-то смысле включает в этот ряд и самого автора. Итоговое же развитие эта тема получает в последнем романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы».

В романе почти все главные герои так или иначе связаны с проблемой взаимоотношения *приживальщчества и идеологии*, лицедейства и искренности, *шутовства и юродства*.

Федор Павлович по-своему продолжает тему наставничества. Почти как завешание звучат его слова о женщинах, о любви, о «скверне» и т.д. Примечательно, что, начиная с «Подростка», образы отцов-наставников диссоциируют на *кровных отцов* и *духовных учителей*. В «Бесах» таким духовным отцом является Степан Трофимович («главный учитель»), «вдохновивший» многих учеников и апокрифически – Тихон. В «Подростке» у Аркадия Долгорукого уже два «отца» – Макар Долгорукий и Версильов, хотя периодически в эту орбиту включается старый князь Сокольский. И, наконец, в «Братьях Карамазовых» у Алексея – Федор Павлович и старец Зосима. В этом плане духовное наследие отцов очень часто подменяется прямой кровной наследственностью и черты отцов – духовных и физических – растворяются в образах их детей. При этом наследие отца «земного» оказывается для героев не менее значимым, чем «духовного».

Так или иначе, но все сыновья Федора Павловича наследуют комплекс приживальщических инстинктов отца. Дмитрий, как мы помним, всю жизнь жил на «доходы от подачек» отца, Иван – «при двух истинах», Алеша уютно «прижился» в келье старца Зосимы.

За матерью Ивана и Алексея не было никакого приданого, а потому они и не могли особо рассчитывать на денежное вспоможение со стороны отца. Иван «и попытки не хотел сделать списаться с отцом» и добывал деньги собственным трудом, помещая статьи в разные журналы за подписью «Очевидец»: «Статейки эти, говорят, были так всегда любопытно и пикантно составлены, что быстро пошли в ход» [т.14, 15].

Как и в случае с Раскольниковым, в контекст читательских впечатлений об Иване ложится его идейно-теоретическая статья («О церковном суде»). Эта статья, как и «Поэма о Великом Инквизиторе», представляет собой уже своеобразный итог размышлений и рассуждений Ивана.

Упоминание статей «за подписью “Очевидец”» тоже выводит на некие

параллели. Ведь «очевидец» – это, по сути, посторонний наблюдатель. В выборе псевдонима как будто отражается жизненная позиция – проглядывает стремление «остаться при факте». Именно эти статейки предваряют обращение Ивана к метафизическим проблемам и создают фон к его поэмам, о которых читатели узнают позднее: «...Иван Федорович вдруг напечатал в одной из больших газет одну странную статью, обратившую на себя внимание даже и неспециалистов, и, главное, по предмету, по-видимому, вовсе ему незнакомому, потому что кончил он курс естественником. Статья была написана на поднявшийся повсеместно тогда вопрос о церковном суде. Разбирая некоторые уже поданные мнения об этом вопросе, он высказал и свой личный взгляд. Главное было в тоне и замечательной неожиданности заключения...» [т.14, 16]. Несмотря на то, что Иван пишет статью «по предмету, по-видимому, вовсе ему незнакомому», реакция непосредственных читателей помогает разглядеть в ней очень узнаваемые «карамазовские» черты: «А между тем многие из церковников решительно сочли автора за своего. И вдруг рядом с ними не только гражданственники, но даже сами атеисты принялись и с своей стороны аплодировать. В конце концов некоторые догадливые люди решили, что вся статья есть лишь дерзкий фарс и насмешка» [т.14, 16].

Характерно, что эта статья поразила всех без исключения: специалистов и неспециалистов, «церковников», равнодушных и атеистов. Подобно художественному произведению, она способна вызывать различные, в том числе противоречивые толкования. На почве множественности этих читательских реакций растет художественность текста.

Иван стремится остаться тем же «очевидцем», посторонним наблюдателем на протяжении всего романа. И Алексей, и Дмитрий, и Смердяков ошибаются, полагая, что Иван – «на стороне Великого Инквизитора», что ему «все позволено», что он «сильный человек». Ивану

всегда принципиально важно оставаться «при двух истинах», не разделяя вполне ни одной, в этом и состоит его основная мировоззренческая установка. На это же указывает ему и старец Зосима: «Идея эта еще не решена в вашем сердце и мучает его. Но и мученик любит иногда забавляться своим отчаянием, как бы тоже от отчаяния. <...> В вас этот вопрос не решен, и в этом ваше великое горе, ибо настоятельно требует разрешения... <...> Если не может решиться в положительную, то никогда не решится и в отрицательную...» [т.14, 65]. Это идейно-теоретическое стремление Ивана каким-то образом сближает его со Смердяковым, у которого созерцание являлось, скорее, исходным свойством натуры.

Взаимоотношения Ивана со Смердяковым с самого начала оказываются довольно сложными и запутанными: «Дело в том, что Иван Федорович действительно очень невзлюбил этого человека в последнее время и особенно в самые последние дни. Он даже начал сам замечать эту нараставшую почти ненависть к этому существу. Может быть, процесс ненависти так обострился именно потому, что вначале, когда только приехал к нам Иван Федорович, происходило совсем другое. Тогда Иван Федорович принял было в Смердякове какое-то особенное вдруг участие, нашел его даже оригинальным. Сам приучал его говорить с собою, всегда, однако, дивясь некоторой бестолковости или, лучше сказать, некоторому беспокойству его ума и не понимая, что такое «этого созерцателя» могло бы так постоянно и неотвязно беспокоить» [т.14. 242-243]. Заметим, что именно эта кажущаяся «бестолковость» Смердякова, возможно, наследственная (по линии отца) и шире – национальная [т.7, 14], очень часто подталкивала европейски образованного Ивана к поспешным и зачастую неверным выводам относительно свойств ума и души его сводного брата.

Примечательно, что Иван и Смердяков оба были в какой-то мере созерцателями. Но их «созерцательность» разного рода. Если Ивану она казалась итоговым идеологическим ориентиром, то созерцательность

Смердякова, имела, скорее, природную основу: «Если бы в то время кому-нибудь вздумалось спросить, глядя на него, чем этот парень интересуется и что всего чаще у него на уме, то, право, невозможно было бы решить, на него глядя. А между тем он иногда в доме же, аль хоть на дворе, или на улице, случалось, останавливался и стоял так по десятку даже минут. Физиономист, взглядевшись в него, сказал бы, что тут ни думы, ни мысли нет, а так, какое-то созерцание» [т.14, 131]. Причем, созерцательность Смердякова является еще и *типической* чертой, что подчеркивается через упоминание образа у Крамского: «У живописца Крамского есть одна замечательная картина под названием «Созерцатель». Изображен лес зимой, и в лесу на дороге... стоит один-одинешенек, в глубочайшем уединении заблудший мужичонка... но он не думает, а что-то «созерцает». Впечатления же эти ему дороги, и он наверно их копит, непременно и даже не осознавая, – для чего и зачем, конечно, тоже не знает: может, вдруг... бросит все и уйдет в Иерусалим скитаться и спасаться, а может... село родное вдруг спалит, а может... и то, и другое вместе. Вот одним из таких созерцателей был наверно и Смердяков. И наверно тоже копил впечатления свои с жадностью, почти сам еще не зная зачем» [т. 14, 132].

Как замечает В. Кантор, по «психологическому складу своему Смердяков принадлежал к подобного типа созерцателям. Но по социальному своему положению и духовному настрою, Смердяков не мужик, не крестьянин, он – лакей»²⁰⁸.

Присмотримся к этому определению. У лакейства Смердякова особое значение. «Лакейство его заключалось в духовной бесхребетности, в отсутствии внутреннего нравственного стержня, при удивительном умении соблюдать свои материальные интересы»²⁰⁹, – поясняет В. Кантор. Однако не совсем ясно, о каком «удивительном умении соблюдать свои материальные

²⁰⁸ Кантор В. «Братья Карамазовы» Ф.М. Достоевского. М.1983.С. 100.

²⁰⁹ Там же, с. 100.

интересы» рассуждает В. Кантор, если в финале герой романа отказывается не только от денег, но и, в отличие от того же Ивана, находит в себе силы свести счеты с жизнью. Смердяков оказывается, пожалуй, единственным героем в романе, который «платит по всем счетам». Безапелляционность выводов и философских обобщений, к которым приходит В. Кантор в оценке этого персонажа, несколько настораживает. Обращаясь к теме «земляной карамазовской силы» как к пророчеству Достоевского о воцаряющейся эре неоязычества в России, автор обнаруживает странную душевную черствость, глухоту к человеческой трагедии Павла Смердякова. А ведь это образ в чем-то действительно символический и пророческий. Во всяком случае, проблемы, связанные с разочарованием Смердякова в ценностях, их отрицание, и даже сами эти ценности могут волновать сегодня ничуть не меньше, чем проблема «земляной карамазовской силы», которая с утратой пассионарности грозит полным исчезновением²¹⁰.

С этой точки зрения Смердяков занимает, пожалуй, самое сложное положение в романе. Герой оказывается на «тектоническом сломе культурных пород». С одной стороны – по своему воспитанию и социальному положению – он связан пуповиной с народной культурой, с другой – связь эта надорвана – герой стремится вырваться из этого слоя, перескочить в другое сословие. В наивной мечте героя «переделаться во француза» выражается желание примкнуть к «высшему» слою общества, к которому он, по линии отца, мог быть косвенно причастен. К этой проблеме, наиболее остро поставленной в «Подростке» (ср. рефлексию Аркадия Долгорукого по поводу своей незаконнорожденности и социально статуса), в «Братьях Карамазовых» Достоевский выходит как бы на новом витке.

Мы намеренно уделили столь пристальное внимание точке зрения

²¹⁰ Попытки реабилитировать Смердякова предпринимаются в работах современных авторов. Например: Караменов Н. Павел Смердяков как невеста Ивана Карамазова / Н. Караменов // Новый берег. – 2011. – №32. – 33. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/bereg/2011/32/ka16.html> и Разумов А.С. Достоевский. «Братья Карамазовы». Читаем ненаписанное продолжение великого романа». М. 2013 г.

Кантора. Дело в том, что она является отражением сложившейся и оформившейся в литературоведении характерной стереотипии в отношении к этому образу. Так, например, П. Фокин, в статье «"Демон поверженный": Ставрогин и Смердяков» утверждает: «В образе Смердякова Достоевский окончательно рассчитался с бесом-искусителем. Лишив его какой-либо человеческой привлекательности и обаяния, Достоевский лишил этой привлекательности и обаяния сам источник силы своего демона – самообман безверия. Безверие Ставрогина было трагично и волнующе, вызывало симпатию и сочувствие. Безверие Смердякова – пошло и отвратительно, оно не способно вызвать даже чувства сострадания к несчастному»²¹¹. Не совсем ясно, почему «безверие Смердякова не способно вызвать даже чувства сострадания к несчастному» у такого христианина, каким представляется в этой статье ее автор, однако ущербность практики навешивания «ярлыков» при характеристике художественных образов Достоевского вполне очевидна. И в этом смысле фигура Смердякова представляется не менее глубокой и мистически пророческой, чем Иван Карамазов и Ставрогин. В этом отношении нам близка точка зрения Л.В. Пумпянского, интерпретировавшего образ Смердякова одновременно в нескольких ракурсах – поэтико-эстетическом, историческом и политическом: «Быть может, это (образ Смердякова – Ф.М.) величайшее создание Достоевского. Вот чем кончились тысячелетние отношения оруженосца (или пажа) и рыцаря! Как верно сознает свое духовное происхождение сам Смердяков, называя себя «личардой верным»! Да, Смердяков католического происхождения, а еще вернее, пифагорейского. Числовое объединение мира в пифагорействе, так же относящееся к умозрительному его объединению, как социально-политический героизм к чистой историчности, было вообще первоисточником политического акта. Рыцарство средних веков было

²¹¹ Фокин, П. «Демон поверженный»: Ставрогин и Смердяков // Достоевский и мировая культура. Альманах № 15. СПб. 2000. С. 97.

возможно только потому, что теоретические предпосылки его были разработаны аристократией пифагорейского союза. От глубокого политического же характера всего этого явления и произошло разделение рыцаря и оруженосца. Верный слуга, хранитель родовых преданий и чести замка, есть уже ослабленная степень этой типичной для всякой политики бицентрализации, которая лишь внешним образом подобна диалектичности чистой истории»²¹².

Примечательно, что Смердяков – не единственный «лакей». Ведь Федор Павлович в молодости своей был приживальщиком, выполнял своего рода «лакейскую» роль. Таким образом, Смердяков в чем-то продолжает «лакейскую» линию отца, хотя внутренне восстает против своего положения, постоянно бунтует против этой «подлой роли». «Лакейство» Смердякова имеет и социальный статус. С этой стороны Павел Федорович считает себя обиженным судьбою, ущемленным в своих правах. Таким образом, для Смердякова это конфликт уже «не только психологический, но и политический» (Пумпянский). Отсюда, возможно, отчасти и происходит ненависть героя к России: «Может ли русский мужик против образованного человека чувство иметь? По необразованности своей он никакого чувства не может иметь... Я всю Россию ненавижу» [т.14, 204-205].

Немаловажно, что описания первых впечатлений и реакций на мир Павла Смердякова во многом созвучны детским впечатлениям Ивана. Смердяков был «страшно нелюдим и молчалив», Иван – «рос каким-то угрюмым и закрывшимся сам в себе отроком». Оба героя не питают к людям благодарности, скорее, наоборот, испытывают к ним презрение вследствие чувства ущемленного самолюбия и комплекса неполноценности. Оба пытаются это чувство неполноценности изжить, стремятся как-то самореализоваться. На фоне некоторого психологического сходства детских

²¹² Пумпянский Л. В. Достоевский и античность // Пумпянский Л. В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. М. 2000. С. 522-523.

впечатлений различимы и контрасты в воспитании каждого из них. Иван попадает к «гениальному воспитателю», а впоследствии получает еще и университетское образование. Обучение же Смердякова носило фрагментарный характер, а в его воспитании принимал участие лишь слуга Григорий и отчасти Федор Павлович.

Иван оказался единственным человеком, заинтересовавшим Смердякова так, что он к нему привязался: «Они говорили о философских вопросах и даже о том, почему свет светил в первый день, когда солнце, луна и звезды устроены были лишь на четвертый день, и как это понимать следует; но Иван Федорович скоро убедился, что дело вовсе не в солнце, луне и звездах... и что ему надо чего-то другого. <...> Смердяков все выпрашивал, задавал какие-то косвенные, очевидно надуманные вопросы, но для чего – не объяснял того, и обыкновенно в самую горячую минуту своих же расспросов вдруг умолкал или переходил совсем на иное. Но главное, что раздражило наконец Ивана Федоровича, окончательно и вселило в него такое отвращение, – была какая-то отвратительная и особая фамильярность, которую сильно стал высказывать к нему Смердяков» [т.14, 243].

Принципиально важной в контексте взаимоотношений Ивана Карамазова и Смердякова является идея, изложенная в главе «Контроверза». В этой сцене Смердяков под благовидным предлогом пытается «предать веру Христову» безо всякого для себя наказания, доводами рассудка и логики утвердить принцип безнаказанности. Подчеркнуто казуистический смысл его рассуждений поражает даже Федора Павловича. Но если повнимательнее прислушаться к Смердякову, то в его речи можно услышать отголоски идей Ивана. На это обратил внимание еще Е. Мелетинский: «"Практик" Смердяков отчасти выглядит как пародия на "теоретика" Ивана Карамазова. Добавим еще, что отказ солдата от христианской веры в "рациональных" рассуждениях Смердякова может вызвать, разумеется, самую отдаленную

ассоциацию с отказом Инквизитора от Христа в “Легенде” Ивана Карамазова. <...> Вся эта сцена, если выразиться фигурально, является своеобразной “пред пародией” на позднее высказанные взгляды Ивана Карамазова»²¹³.

В самом деле, глава «Контроверза» в какой-то окарикатуренной форме напоминает «поэму о Великом Инквизиторе». Смердяков рассуждает как бы от лица тех «слабосильных бунтовщиков, собственного бунта своего не выдерживающих» [т.14, 269], о которых говорит Иван: «Опять-таки и то взявши, что никто в наше время, не только вы-с, но и решительно никто, начиная с самых даже высоких лиц до самого последнего мужика-с, не сможет спихнуть горы в море, кроме разве какого-нибудь одного человека на всей земле, много двух, да и то, может, где-нибудь там в пустыне египетской в секрете спасаются, так что их и не найдешь вовсе, – то коли так-с, коли все остальные выходят неверующие, то неужели же всех сих остальных, то есть население всей земли-с, кроме каких-нибудь двух пустынных, проклянет Господь и при милосердии своем, столь известном, никому из них не простит? А потому и я уповаю, что раз усомнившись, буду прощен, когда раскаяния слезы пролью» [т.14, 136].

Прикрываясь «бунтом» на провидение и оправдывая собственное предательство, Смердяков так же, как и Иван, пытается остаться «в стороне», «при факте»: «Ведь коли бы я тогда веровал в самую во истину, как веровать надлежит, то тогда действительно было бы грешно, если бы муки за свою веру не принял и в поганую Магометову веру перешел. Но ведь до мук и не дошло бы тогда-с, потому стоило бы мне в тот же миг сказать той горе: двинься и подави мучителя, то она бы двинулась и в тот же миг его придавила, как таракана, и пошел бы я как ни в чем не бывало прочь, воспевая и славя бога. А коли я именно в тот же самый момент это все

²¹³ Мелетинский, Е.М. Заметки о творчестве Достоевского // Рос. гос. гуманитарный ун-т. М.2001. С. 167, 177.

испробовал и нарочно уже кричал горе: подави сих мучителей, – а она не давила, то как же, скажите, я бы в то время не усомнился, да еще в такой страшный час смертного великого страха? И без того уж знаю, что царствия небесного в полноте не достигну (ибо не двинулась же по слову моему гора, значит, не очень-то моей вере там верят, и не очень уж большая награда меня на том свете ждет), для чего же я еще сверх того и безо всякой уже пользы кожу с себя дам содрать? <...> А, стало быть, чем я тут выйду особенно виноват, если, не видя ни там, ни тут своей выгоды, ни награды, хоть кожу-то по крайней мере свою сберегу? А потому, на милость господню весьма уповая, питаюсь надеждой, что и совсем прощен буду-с» [т.14, 137].

По сути дела, об этом же говорит Великий Инквизитор в легенде Ивана, «оправдывая» позицию Смердякова и ему подобных: «Чем виноваты остальные слабые люди, что не могли вытерпеть того, что могучие? Чем виновата слабая душа, что не в силах вынести столь страшных даров?» Примечательно, что последняя фраза в приведенном высказывании Смердякова откликается на попытку самооправдания Мармеладова в «Преступлении и наказании» [т.6, 21], тогда как основной «тезис» Смердякова возвращает нас к искушению-провокации Ставрогиным Тихона [т.11, 10].

Рассуждения Павла Федоровича как бы предвосхищают появление Великого Инквизитора. Смердяков морально и нравственно созрел до идеи о нем. Он ждет пришествия этого «Инквизитора» и на эту роль определяет Ивана. Но Иван оказывается неспособным не только на роль «Великого Инквизитора» для Смердякова, но даже «не выносит бремени» собственной идеи – впадает в «белую горячку».

Характерно и признание Смердякова Ивану после убийства отца: «А зачем бы мне такая игра-с, когда на вас все мое упование, единственно как на господа бога-с! – проговорил Смердяков, все так же совсем спокойно и только на минутку закрыв глазки» [т.15, 292]. Наконец, осознав

«предательство» своего «Инквизитора», неспособность Ивана взять на себя его грех, Смердяков пытается ухватиться «за луковку» – читает Исаака Сирина. Но путь отрезан: «ум ищет божества, а сердце не находит». «Испить водицы» в роднике народной религиозной культуры оторвавшемся от почвы Смердякову оказывается не так-то просто. И потому попытка обратиться к душеспасительному чтению не приносит душе Смердякова желаемого облегчения.

Взаимосвязь Ивана и Смердякова сохраняется почти до конца романа. Но для Смердякова становится трагедией разрыв этой связанности, а для Ивана, наоборот – осознание внутреннего родства со Смердяковым. Как мы уже отмечали, прежде всего их роднит «подполье». Природная созерцательность Смердякова и стремление Ивана во всем сохранить status quo, «остаться при факте», наблюдать «две истины», позволяют сделать вывод о том, что взаимное притяжение героев обусловлено причинами двоякого рода. Для Смердякова – идеологическими, а для Ивана, скорее, – психологическими. Смердяков обостренно чувствует эту психологическую зависимость Ивана и паразитирует на ней. Но ум Смердякова, в отличие от его природно-одаренной созерцательной чувственности, оказывается «слишком евклидовым», он не способен учитывать множественности реакций Ивана, многоплановости его натуры. Потому, «вульгаризировав чужой теоретический вывод и повернув его в корыстную сторону»²¹⁴, Смердяков так и не смог разобраться в бессознательных мотивах Ивана. Так, на вопрос Ивана, зачем было желать смерти отца, Смердяков «ядовито и даже как-то отмстительно» отвечает: «А наследство-то-с?» [т.15, 302].

Можно выявить уровни бытования приживальщичества как стихии: идеологический, психологический, духовный. Бывают и различные варианты сочетаний приживальщичества: например, Смердяков при Иване, скорее, идеологический приживальщик. В метафорическом смысле на

²¹⁴ Днепров В. Идеи. Страсти. Поступки. Л. 1978. С. 302.

«гидропонике» поэмы о Великом Инквизиторе Ивана Смердяков растит свою апологию «солдату-ренегату». Иван же при Смердякове становится неким психологическим «сожителем».

Приживальщичество «не из хлеба» имеет «валентность» и глубину, т.е. «горизонтальное» (в большей степени идеологическое) и «вертикальное» (в большей степени психологическое) измерение.

Например, Дмитрий, привыкший жить на «доходы от подачек отца», сохраняет и переносит эту особенность в идеологический план: он как будто постоянно «перехватывает», «одалживает» на короткое время чужие идеи, разочарования, идеалы. Его приживальщичество имеет некую идеологическую горизонталь (по-хлестаковски широкую), но при этом оно слишком поверхностно, может быть, в силу особенностей темперамента героя, его центробежной энергии разгула, поэтому неубедительно. В Дмитриии этот инстинкт не укоренен, нет психологического углубления, а потому и наивен. Дмитрий летит, как комета, как птица-тройка на дбезднах, он весь обращен вовне, даже деньги для него лишь «аксессуар, жар души, обстановка». Для более глубокого, сосредоточенного идеологического или психологического приживальщительства у Дмитрия просто отсутствует мотивация – он по-своему органичная натура, – и его притязания на роль душевно расколотого идеолога выглядят более чем комично. Действительно, из какого «колодца» Ивана он мог бы «испить водицы», даже если бы этот «молчаливый сфинкс» открыл ему все свои источники? Все его упреки брату Ивану, скорее всего, лишь красивые слова, сказанные в «такую минутку». Характерно слово, многозначительно оброненное Дмитрием в келье Зосимы: «Запомню!», которым он сопровождал вывод Ивана «о неминуемом следствии иссякновения веры в бессмертие души». Характер Дмитрия таков, что убеждает нас: герой забудет об этом тут же, или уже забыл. Собственно, зачем Дмитрию это помнить? Он не раздвоен трагически, как Иван и не страдает комплексом неполноценности, как Смердяков. Для чего Дмитрию

помнить чужие выводы, разбираться в нюансах чуждой идеологической казуистики, если он не удосуживает разобраться в себе, в мотивации собственных поступков. Вспомним эпизод, когда он с пестиком в руках оказывается у окна Федора Павловича. Думает ли он в эту минуту, что «злодейство не только должно быть дозволено, но даже признано самым необходимым и самым умным выходом из положения всякого безбожника»? Эта мысль даже на мгновение не мелькает в его голове. Вряд ли он вообще в эту минуту о чем-либо думает. «Личное омерзение» – вот что им руководит. Минутная страсть, минутная ненависть управляют им.

Следует отметить, что помимо личностных, психологических, мотивов в отношениях между Иваном и Смердяковым сказываются и над-индивидуальные, социокультурные силы взаимного притяжения. Время, изображенное в романе, – это переломный момент в жизни общества, время, когда «все помутилось» и «вышло из своих суставов». На этом историческом этапе действуют мощные силы социокультурной турбулентности, в хаотических вихревых потоках которой «искривляются» привычные законы не только межличностной, но и межсословной коммуникации.

Наш вывод вполне созвучен рассуждению Ап. Григорьева о стихийных процессах «межкультурной коммуникации» в кризисные исторические моменты – о разрушении «коренного русского типа» (в его «покойном», патриархальном состоянии), – в столкновении с другими культурами: «Тронутые с места, стихийные начала встают как морские волны, поднятые бурей, и начинается страшная ломка, выворачивается вся внутренняя, бездонная пропасть. Оказывается, как только старый исключительный тип разложился, что в нас есть сочувствие ко всем идеалам, т.е. существуют стихии для создания многообразных идеалов. Сущность наша, личность, т.е. типовая мера, душевная единица, на время позабывается: действуют только силы страшные, дикие, необузданные. Каждая хочет сделаться центром души

– и, пожалуй, могла бы, если бы не было другой, третьей, многих...»²¹⁵. Этим же мыслям созвучен сон Раскольникова о «трихинах». Характерно, что и здесь речь идет об идейной болезни, занесенной извне – «неслыханной и невиданной моровой язве, идущей из глубины Азии на Европу»: «Появились какие-то новые трихины, существа микроскопические, вселявшиеся в тела людей. Но эти существа были духи, одаренные умом и волей. Люди, принявшие их в себя, становились тотчас же бесноватыми и сумасшедшими. Но никогда, никогда люди не считали себя так умными и непоколебимыми в истине, как считали зараженные. <...> ... всякий думал, что в нем в одном и заключается истина, и мучился, глядя на других, бил себя в грудь, плакал и ломал себе руки. Не знали, кого и как судить, не могли согласиться, что считать злом, что добром» [т.6, 419-420].

Разница лишь в том, что Ап. Григорьев рассуждает о «внешнем взаимодействии» коренного русского типа. У Достоевского же речь скорее идет о внутренних, не менее стихийных процессах распада этого типа на «тектоническом сломе» культурных пород.

Вероятно, корень душевного родства Ивана и Смердякова – в природе самой «карамазовщины». Несмотря на то, что Павел Федорович носит фамилию Смердяков, через свое имя-отчество он наследует линию отца. В этом стремлении переложить свою вину на другого проявляется один из важнейших инстинктов «карамазовщины» – «жажда жизни». Эта «жажда» подспудно проникает в идеологию Ивана, внося определенный диссонанс в ее содержание. Ведь суть карамазовщины как нельзя лучше открывающаяся наиболее яркому носителю этой стихии – Федору Павловичу Карамазову, заключается не в «посторонности», а во «всесторонности», в «распахнутости» и сопричастности стихии жизни. На это указывает Ивану и Смердяков: «Деньги любите, это я знаю-с, почет тоже любите, потому что

²¹⁵ Григорьев А.А. «Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина» // Григорьев А.А. Сочинения в 2 тт. Т.2. М.1990. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://az.lib.ru/g/grigorxew_a_a/text_0510.shtml

очень горды, прелесть женскую чрезмерно любите, а пуще всего в покойном довольстве жить и чтоб никому не кланяться – это пуще всего-с. <...> Вы как Федор Павлович, наиболее-с, изо всех детей наиболее на него похожи вышли, с одною с ними душой-с» [т.15, 320]. Во всем этом, включая характеристику Смердякова, можно усмотреть отголоски могучей приживальщической стихии, растворенной в карамазовщине. Ведь, по сути, Смердяков набивался в «слабосильные бунтовщики» к Инквизитору-Ивану, как к герою, способному «взять на себя чужой грех». Но Смердяков не учитывает, что Иван – тоже Карамазов, в нем сильны те же приживальщические инстинкты, да и сам Великий инквизитор в поэме Ивана никто иной как приживальщик при Христе.

В какой-то степени наследует это «приживальчество» и Алексей. Эту черту обостренно чувствует в нем Федор Павлович. Вот как он реагирует на желание Алеши «поступить» в монастырь: «Этот старец, конечно, у них самый честный монах, – промолвил он, молчаливо и вдумчиво выслушав Алешу, почти совсем, однако не удивившись его просьбе. – Гм, так ты вот куда хочешь, мой тихий мальчик! – Он был вполпьяна и вдруг улыбнулся своею длинною, полупьяною, но не лишенною хитрости и пьяного лукавства улыбкою. – Гм, а ведь я так и предчувствовал, что ты чем-нибудь эдаким кончишь, можешь это себе представить? Ты именно туда норовил» [т.14, 23]. Будучи приживальщиком, Федор Павлович по-своему видит судьбу своего сына. И в чем-то его опасения оправдываются, так как стихия приживальчества коснулась и Алексея.

Потрясение Алеши «тлетворным духом» выявляет некое несоответствие его представления о роли Зосимы как духовного лица и наставника. В этой ситуации проясняется еще один аспект проблемы – «приживание» у идеи святости. Вероятно, Алексею была присуща та самая «мстительная жажда благообразия» [т.13, 378], о которой говорил Аркадию Версилов, и потому, характеризуя своего любимого героя, автор замечает:

«вступил он на эту дорогу потому только, что в то время она одна поразила его и представила ему разом весь идеал исхода рвавшейся из мрака к свету души его» [т.14, 26]; «точно так же если бы он порешил, что бессмертия и бога нет, то сейчас бы пошел в атеисты и в социалисты» [т.14, 26]. Сопричастность «славе» и «святости» старца Зосимы питает сердце и согревает душу Алексея, так что он уже не отдает отчета своим чувствам: «В чудесную силу старца верил беспрекословно и Алеша <...>. Он видел, как многие из приходивших с больными детьми или взрослыми родственниками и моливших, чтобы старец возложил на них руки и прочитал над ними молитву, возвращались вскорости, а иные так и на другой же день, обратно и, падая со слезами пред старцем, благодарили его за исцеление их больных. Исцеление ли было в самом деле или только естественное улучшение в ходе болезни – для Алеши в этом вопроса не существовало, ибо *он вполне уже верил в духовную силу своего учителя, и слава его была как бы собственным его торжеством*» [т.14, 30].

Такое «торжество» Алексея несет на себе отголосок гордости и даже «гордыни». Может быть, Алексей, в каком-то смысле, «искренно входит в готовую, predeterminedную роль» «спасшегося»? Неслучайны столь частые оговорки повествователя, выражающие сомнение в сущности «подвига» и в истинности «смирения» Алексея: «Правда, пожалуй, и то, что это испытанное и уже тысячелетнее орудие («старчество» – Ф. М.) для нравственного перерождения человека от рабства к свободе и к нравственному совершенствованию может обратиться в обоюдоострое орудие, так что иного, пожалуй, приведет вместо смирения и окончательного самообладания, напротив, к самой сатанинской гордости, то есть к цепям, а не к свободе [т.14, 29].

Сущность «приживания» Алеши у личности старца Зосимы вполне раскрывается после смерти учителя. Как и все из монастырской братии, Алеша ожидает чудес после смерти старца Зосимы. Эти чудеса должны были

подтвердить святость старца Божиим судом и тем самым укрепить веру Алексея. Так, размышляя о «душевном настроении» Алеши в эти минуты, хроникер замечает: «Но ведь так мыслили и ожидали все в монастыре, те даже, пред умом которых преклонялся Алеша, сам отец Паисий, например, и вот Алеша, *не тревожа себя никакими сомнениями, облек и свои мечты в ту же форму, в какую и все облекли*. Да и давно это так устроилось в сердце его, целым годом монастырской жизни его, *и сердце его взяло уже привычку так ожидать*» [т.15, 16-17].

Трудно однозначно оценить состояние Алексея в этот момент. Не берется судить его и хроникер. Ведь даже такие высшие духовные качества людей, как любовь, святость могут не только воспитывать. Те же качества могут будить инстинкты «приживальщичества», так как при высоком «прижиться» бывает лестно. С одной стороны, Алеша, действительно попал под обаяние созданного им кумира, и так же, как Шатов и Кириллов, сделал из своего учителя предмет искреннего и бескорыстного поклонения. С другой – степень искренности и любви Алексея способна искупить многое, ведь «любовью все прощается, все покупается»: «Без сомнения, иной юноша, принимающий впечатления сердечные осторожно, уже умеющий любить не горячо, а лишь тепло, с умом хотя и верным, но слишком уж, судя по возрасту, рассудительным (а потому дешевым), такой юноша, говорю я, избег бы того, что случилось с моим юношей, но в иных случаях, право, почтеннее поддаться иному увлечению, хотя бы и неразумному, но все же от великой любви происшедшему, чем вовсе не поддаться ему. А в юности тем паче, ибо не благонадежен слишком уж постоянно рассудительный юноша и дешева цена ему – вот мое мнение!» [14, 15-16].

Сам автор не осуждает Алексея, многое ему прощает за «деятельную любовь», но заставляет пройти его через испытания, через бунт, дарует ему возможность преобразиться духовно, освободиться «от цепей» *душевного приживальщичества* и обрести окончательную свободу. В этом контексте

образ Алексея Карамазова не поддается упрощенному прочтению.

Быть может, это происходит потому, что поднятые Достоевским темы сами по себе очень масштабны. Смыкаясь на границах, они вступают как бы в диалогическое общение. В этом, наверное, и состоит одно из проявлений «диалогизма» романа Достоевского. Тема «приживальщичества», например, перекликается с темой воспитания, духовной пассивности. Порой трудно угадать: чего больше – «приживальщичества» или законной и высокой жажды ученичества. Самые сложные образы Достоевского живут как бы на пересечении главных тем его творчества.

Таким образом, приживальщичество у Достоевского это не уплощенное социально-типизирующее определение, заряженное исключительно отрицательными коннотациями. Бесконечно расширяясь и обогащаясь за счет множества пограничных явлений, оно стремится преодолеть узость своего социально-типологического измерения. Ведь в самом инстинкте прижиться у чего-то или кого-то – ощущение и сознание собственной неполноценности, а также желание (иногда страстный порыв) восполнить эту недостаточность. Смердякову, например, комфортно при «двух пустынных», которых он намечтал в своем воображении, тем не менее, они у него есть, неслучайно «весь русский человек здесь сказался».

Как отмечал Е. Мелетинский, у Достоевского *«даже сугубо положительные или сугубо отрицательные персонажи очень часто таят в себе какие-то потенции прямо противоположного свойства»*²¹⁶. Это относится и к такому сложному человеческому инстинкту как приживальщичество. Многообразие форм человеческого общежития включает и многообразие форм психологического сожительства. Отрицательные и положительные коннотации этих определений здесь достаточно условны, границы зыбки, по крайней мере, так, нам кажется, у Достоевского. Приведу еще один показательный пример.

²¹⁶ Мелетинский Е.М. Заметки о творчестве Достоевского // Рос. гос. гуманитарный ун-т. М. 2001. С. 158.

В «Братьях Карамазовых» Миусов, рассуждая о характере Алеши, высказывает такую интересную мысль: «Вот может быть единственный человек в мире, которого оставьте вы вдруг одного и без денег на площади незнакомого в миллион жителей города, и он ни за что не погибнет и не умрет с голоду и холоду, потому что его мигом накормят, мигом пристроят, а если не пристроят, то он сам мигом пристроится, и это не будет стоить ему никаких усилий и никакого унижения, а пристроившему никакой тягости, а может быть напротив почтут за удовольствие» [т.14, 20]. Что это, как не пример «уживчивого складного характера»? И в то же время в Алеше Карамазове трудно заподозрить низкие приживальщические инстинкты. Приживальщичество и послушничество могут оказаться близки, стихийно близки...

Об этом родстве стихий или стихийном родстве можно говорить и в отношении других героев и других стихий, которые в них совмещаются. Например, «идеологический безудерж» Николая Всеволодовича Ставрогина подпитывается стихией психологического приживальщчества его окружения.

Приживальщичество у Достоевского оказывается, на наш взгляд, явлением настолько универсальным и многомерным, что представляет собой некую стихию, способную проникать, вдруг отзываться и по-своему раскрываться практически во всех без исключения героях. Универсальность и стихийность приживальщических инстинктов, таким образом, подчеркивается отсутствием у них типовой социально-психологической локализации. Это еще раз свидетельствует о том, что явление приживальщчества в поэтике Достоевского универсально, и поэтому хотя тип приживльщика и имеет самостоятельное значение и воплощение, сама соответствующая стихия (приживальщичество) оказывается значительно полноводнее ее отдельных воплощений, ибо в ней может быть схвачена, по-достоевски глубоко и широко, сама *идея* приживальщчества. Она

проявляется на всех уровнях бытования человеческой личности. И эта особая способность приживальщичества сочетаться с любыми формами человеческой жизнедеятельности являет собой некую универсальную вещь-стихию, творческий потенциал которой раскрывается в *одновременно-разнообразной, поливалентной, типологической соотнесенности образа*.

Таким образом, мы не отказываемся от типологического подхода полностью, но используем эти основные типы как своего рода «оселки», образующие «поля напряженности» в поэтике Достоевского.

Итак, подведем некоторые итоги наших размышлений.

Многие типологические элементы, такие как приживальщичество, шутовство, юродство, идеологизм, образуют в художественном мире Достоевского напряженно-смысловые полюса. Эти элементы можно представить как своеобразные ядра типов, вокруг каждого из которых группируются герои соответствующей социально-психологической принадлежности. Причем, социальный и психологический компонент могут сочетаться в различных соотношениях. Поэтому мы можем наблюдать варианты художественного воплощения типа. Например, это рассмотренные нами в последнем параграфе «приживальщик из хлеба», тип подпольного (психологического) приживальщика, шут-приживальщик и т.д. По мере психологического углубления и значительного редуцирования социального компонента в них происходит ослабление типобразующих элементов, и присутствие тех или иных черт скорее можно соотнести с понятием мотив. Происходит удаление от центра к периферии. Такие промежуточные состояния можно связать с понятием типологической синтетичности образа. По мере все большего удаления от социально-психологического ядра типа типологические элементы начинают проявлять себя как своего рода *свободные радикалы*, способные вступить в контакт с представителями любых типов и культурных парадигм. Эта способность тех или иных типологических элементов вдруг проступать в героях-представителях других

типов позволяет заключить о них уже как о неких стихиях. Так, стихия приживальщичества, на наш взгляд, оказывается тесно связана со многими сквозными мотивами творчества Достоевского – шутовства, юродства, театральной игры, лицедейства, «приобретательства», ростовщичества в разных его проявлениях, а также ученичества и духовного наставничества. То же самое верно и в отношении других типов, мотивов, стихий.

Надеемся, что наша критика наиболее распространенных классификаций *типов* «зрелого», «послекаторжного» периода творчества Ф. М. Достоевского – *героя-идеолога*, *шута-приживальщика*, *юродивого* – дает достаточные основания для того, чтобы обратиться к рассмотрению самой природы этой *стихийной* типологической отзывчивости образов и ее роли в поэтике Достоевского.

Глава III. «Разнополярный» художественный мир Ф.М. Достоевского

§ 1. Типология и стихийность как полюса интерпретации образной системы Ф.М. Достоевского

§ 1.1. Синтетичность и полифункциональность образов в художественном мире Ф.М. Достоевского

Можно сказать, что нет ничего проще, чем охарактеризовать систему художественных образов Достоевского в целом, и, одновременно, нет ничего сложнее, чем свести в это целое отдельные его частности. Иными словами, *имманентный* анализ художественных образов в рамках отдельного произведения будет всегда противиться *классифицирующему*. Специфическая узость каждого из этих подходов вполне очевидна: первый не позволяет охватить целое художественного творчества, второй, о чем уже говорилось выше, зачастую игнорирует художественное своеобразие образа, редуцируя героя до типа или характера той или иной этической ориентации. Неизбежно возникают вопросы: так ли непримиримы эти кажущиеся диаметрально противоположными точки зрения на поэтику образов у Достоевского, возможно ли их совмещение, и каковы перспективы такого подхода?

В художественном мире Достоевского есть герои, которых трудно однозначно отнести к тому или иному типу (неслучайно и «двойничество» выделяется некоторыми исследователями как типобразующий элемент поэтики Достоевского). Этот сложный художественный «*подтекст*» образов может свидетельствовать и об их *типологической синтетичности*, которая, совмещая в своем фокусе оба подхода, позволяет преодолеть их антагонизм. Предположение о возможности такого совмещения *типологического* и *имманентного* подходов высказал А. П. Власкин в статье «Художественная антропология – ее контекст и подтекст у Достоевского»: «Внимание к

признакам того или иного «типа» приводит нас к выявлению отдельных образов, в которых различима *типологическая синтетичность*. Речь при этом может идти не о «размывании» границ между типами, а именно о синтезе признаков. В подобных случаях конкретность умозрительно понимаемых типов не растворяется, а совмещается в образе. А нюансы соотношения их в отдельно взятом образе придают ему художественное своеобразие»²¹⁷.

Присмотримся к «типологически синтетичным» образам у Достоевского.

Ярким примером может служить образ Фомы Фомича Опискина. Он хотя и главный герой повести, но явно тяготеет к полюсу героев «не первого плана» в творчестве Достоевского. Однако среди второстепенных персонажей образ этого приживальщика является, пожалуй, одним из центральных, наиболее колоритных. Фому Опискина, без сомнения, можно считать одним из «главных второстепенных персонажей» в творчестве Ф.М. Достоевского. Этим тезисом заодно проясняется и наше повышенное внимание к образу Федора Павловича Карамазова, который, по существу, тоже является таким «главным второстепенным персонажем» в «Братьях Карамазовых». И даже сам этот спонтанно возникший термин – «главные второстепенные персонажи» – отражает то характерное своеобразие, в котором раскрывается поэтика художественных образов у Достоевского. Он также работает и на уровне выявления некоторых сюжетно-фабульных закономерностей.

Сложность и многомерность такого явления как приживальщичество в художественном мире Достоевского, как уже отмечалось, состоит в том, что, будучи «закреплено» в отдельных типах-представителях, оно существует и вполне самостоятельно – как стихия. Ее отголоски вполне различимы и в

²¹⁷ Власкин А.П. Художественная антропология – ее контекст и подтекст у Достоевского // Достоевский и мировая культура. Альманах № 27. – СПб. 2010 г. С. 186-187.

главных героях. Проявляя, таким образом, свою полифункциональность, приживальщичество отзывается и в главных героях. Вступая в различные связи с главными типобразующими элементами – идеологизмом, юродством и шутовством – оно придает им дополнительный объем. За счет этих взаимообратных смысловых токов происходит бесконечное расширение первоначального объема понятия «приживальщичество». Поэтому можно утверждать, что приживальщик – это уже и не тип в привычном, терминологическом, смысле слова, но некий «идейный заговор» (Лихачев) или стихия.

Примечательно, что именно «Село Степанчиково и его обитатели» открывает зрелый, послекаторжный период творчества писателя. В художественном отношении это произведение является не менее программным, чем «Записки из подполья». Этот тезис можно подтвердить тем, что основные темы двух указанных произведений продолжают звучать на протяжении всего творчества Достоевского и достигают своего «контрапункта» в итоговом романе «Братья Карамазовы».

Если «Записки из подполья» можно считать отправной точкой «идеологических исканий» Достоевского, то «Село Степанчиково» – ядром гротескно-пародийных интуиций, квинтэссенцией темы приживальщительства и шутовства. Несмотря на неблагоприятное отношение современников (Л. Гроссман отмечал, что критики восприняли повесть чуть не «в штыки», и Достоевскому даже пришлось навсегда отказаться от комедийного жанра), позднее это произведение нашло своих почитателей и, более того, надолго закрепилось в репертуаре драматических театров. Разумеется, таким стойким интересом повесть обязана образу главного героя – Фоме Фомичу Опискину. Многие исследователи обращали внимание на «контекстуальную сложность» этого образа, на растворенность в нем большого количества сквозных тем и мотивов мировой литературы (В.В. Виноградов), на наличие в его «художественном подтексте» реальных (Ю.Н. Тынянов) и литературных

прототипов (Ю.М. Лотман). Этот «подтекст» можно расширить наблюдениями других исследователей. Например, можно указать на работу В.Н. Алекина «Об одном из прототипов Фомы Опискина»²¹⁸. Значительное место этой теме посвящено в монографии С.А. Кибальника «Проблемы интертекстуальной поэтики Достоевского»²¹⁹. Но в аспекте поставленной задачи нас интересует место и значение Фомы Опискина в системе художественных образов Достоевского.

Итак, к какому типу может быть хотя бы предположительно отнесен Фома Фомич Опискин? Кто он: шут, приживальщик, юродивый, идеолог? Совершенно очевидно, что каждое из этих определений имеет прямое отношение к герою, однако ни одно из них до конца не исчерпывает потенциальных возможностей реализации его личности: несмотря на сложившийся характер героя, Фоме Фомичу вплоть до самого финала удается сохранить огромный потенциал непредсказуемости, готовности ко всякого рода «вдруг», способности «выйти из мерки», удивить, «выкинуть колено».

Вероятно, типологической доминантой в этом образе следует признать приживальщичество. В повести дана целая история развития приживальщительства: от наиболее примитивной формы («приживальщик из хлеба»), до более сложных («шут-приживальщик», «идеолог-приживальщик»). Вместе с тем, в этих «самопроизвольных ломаниях» бывшего шута-приживальщика, которыми он «безо всякой иногда надобности, даже в прямой ущерб себе» тиранит семейство Ростанева, проглядывает и какое-то «идеологическое юродствование». Образ Фомы Опискина – яркая карикатура, поэтому с большой вероятностью можно утверждать, что все эти формы жизнедеятельности (шутство, идеологизм,

²¹⁸ Алекин В.Н. Об одном из прототипов Фомы Опискина // Достоевский и мировая культура. М., 1998. – №10. – С.243-247.

²¹⁹ Кибальник С.А. «Село Степанчиково и его обитатели» как криптопародия. // Кибальник С.А. Проблемы интертекстуальной поэтики Достоевского. СПб. 2013. С. 89-142.

юрродство) «обслуживают» его приживальщицкие инстинкты. Однако растворенность в Фоме Фомиче столь неоднородных типологических элементов, их гипертрофированное развитие и сплав, заметно усложняют его, сразу выделяют из ряда обыкновенных приживальщиков и приживалок в доме Ростанева. Творческое начало в герое – залог яркой индивидуальности. Даже фигура «сахарного шута»-приживальщика Ежевика (образ-двойника, спутника главного героя, своими философскими сентенциями о жизни проясняющего сущность некоторых граней его шутовства) блекнет перед «универсальным» приживальщицким талантом Фомы Фомича. Впрочем, следует признать, что фигура Ежевика «блекнет» лишь отчасти – в силу «тотального количественного превосходства» образа Фомы Фомича. Что же касается одного важного мотива в его приживальщичестве и шутовстве («ребятишкам на молочишко»), впервые озвученного этим персонажем, то он еще не однажды напомнит о себе, отозвавшись то в Лебедеве, то в капитане Снегиреве.

Шутовская фаза развития Фомы Фомича как будто исчерпана и скрыта от нас в прошлом героя. В тексте о ней есть упоминания, но на момент повествования роль Фомы в семействе полковника Ростанева совсем не шутовская. Шутовство содержится лишь в художественном *подтексте* образа, усиливая его гротескно-пародийную многогранность. Приживальщичество оказывается благодатной питательной средой для развития разнородных типологических элементов и, одновременно, «цементирующим» фундаментом, обеспечивающим жизнестойкость их конгломерату. Так, умирая в приживальщичестве стихия шутовства исподволь проявляет себя в любой иной форме жизнедеятельности героя. На ее почве вызревает своеобразный идеологизм, который, ближе к финалу повести, бросит на эту гротескно-пародийную фигуру совсем не шутовскую тень юродства.

Не менее трудно однозначно определить, к какому типу можно отнести

Степана Трофимовича Верховенского. Возможно, первой реакцией будет причислить его к типу «героя-идеолога». И действительно, для этого есть определенные основания. Ведь в романе он – «главный учитель», педагог-поводырь, за которым «бросается все стадо»: в финале именно им озвучивается библейский эпиграф, именно ему открывается его смысл. В то же время сам герой ощущает себя приживальщиком и даже рекомендуется таковым хроникеру. Но, в отличие от откровенно карикатурного (гротескно-пародийного) Фомы Фомича, образ Степана Трофимовича уже намного серьезнее, внутренне диалектичнее: герой оказывается способным на действительный бунт. Что-то сподвигает, наконец, Степана Трофимовича отказаться от своей шутовской роли, тем самым осложняя типологическую синтетичность его образа в еще большей степени. Ведь странничество героя в конце романа несет уже отпечаток подлинного юродства.

Примечательно, что у этих *пародийных* образов (о пародийности Фомы Фомича писал Тынянов, о пародийности Степана Трофимовича (Грановский) – еще Тургенев, по свидетельству В. Розанова²²⁰) обратный эволюционный путь приращения типологических элементов: если Степан Трофимович начинает как идеолог («либерал сороковых») и затем, через приживальщичество у Варвары Петровны, оказывается чуть не в шутовской роли, то Фома Фомич, напротив, начинал шутлом-приживальщиком, а затем уже под влиянием благоприятных обстоятельств в семье полковника Ростанева преобразился в какого-то юродивого-идеолога. Отрицая приживальщичество и шутовство, герои срываются в юродивое странничество, но, пожалуй, так до конца и не выдерживают своих «серьезных ролей». То, что проявлялось в Фоме Фомиче в зачаточном, комедийно-гротескном виде, в Степане Трофимовиче реализовалось как в комическом, так и в серьезном – драматическом и даже трагическом. Может

²²⁰ Розанов В.В. О происхождении некоторых типов Достоевского (Литература в переплетении с жизнью) // Розанов В.В. Легенда о Великом инквизиторе Ф.М. Достоевского. Литературные очерки. О писательстве и писателях. М. 1996. С. 574.

быть, это следствие и более сложной «художественной генеалогии» образа Степана Трофимовича Верховенского.

В том, что герои не реализуются вполне ни в одной из возможных ролей можно видеть не только проявление слабости натуры и недостатка характера (что, разумеется, так и есть), но и признаки их глубоко индивидуальной жизнетворческой неисчерпаемости. Примечательно, что отзвуки этой идеи можно обнаружить уже в рассуждениях подпольного Парадоксалиста: «Я не только злым, но даже и ничем не сумел сделаться: ни злым, ни добрым, ни подлецом, ни честным, ни героем, ни насекомым. Теперь же доживаю в своем углу, дразня себя злобным и ни к чему не служащим утешением, что умный человек и не может серьезно чем-нибудь сделаться, а делается чем-нибудь только дурак. Да-с, умный человек девятнадцатого столетия должен и нравственно обязан быть существом по преимуществу бесхарактерным; человек же с характером, деятель, – существом по преимуществу ограниченным» [т.5, 100].

Чем жестче оказываются фабульно-ролевые рамки (типологические, характерологические), тем сильнее в подобных героях ощущается бунт гордой индивидуальности. Последняя никогда не позволяет им упроститься до какой-то одной роли. Герои не только не укладываются в узкие рамки одного типа, но и рамки одного характера, а вместе с тем и одного сюжетного амплуа им становятся тесными. Как будто избыточность художественного воображения Достоевского наполняет их противоречивыми интенциями. Следствием этой «художественной избыточности» становится большая и постоянно разрастающаяся вариативность характера того или иного персонажа, и, соответственно, обилие сюжетных ходов в черновых записях к романам, а также «демоническое возвращение» к одним и тем же героям, недореализованным в рамках одной романной судьбы. И в этом нам видятся яркие признаки *художественной индивидуологии* Достоевского.

Примечательно, что типологическая полифункциональность ярче всего

проявляется именно в образах героев, отстоящих от переднего края повествования. В Степане Трофимовиче, например, сочетание разнородных типологических элементов достигает наибольшей сбалансированности. Но присутствие этой мощной стихии заметно и в персонажах других произведений. Можно сказать, что интенции («завихрения») этих силовых-смысловых полей вступают в напряженное динамическое взаимодействие, борьбу, осложняя типологическую дифференциацию художественного образа. В этом случае можно говорить о наличии этико-эстетического конфликта на уровне формы и содержания образа.

За такими героями, как Ежевикин, Лебедев, Лебядкин, Федор Павлович, как будто закрепилось определение «шут-приживальщик». Между тем, все они обнаруживают склонность к философским обобщениям и каждый из них то и дело поднимается до поразительных идеологических высот в своих высказываниях о жизни. Одним из первых, кто обратил на это внимание, был Л. Карсавин. Здесь уместно еще раз вспомнить, как он ставил проблему «идеологизма» Федора Павловича Карамазова в своей известной статье: «Странная затея – искать идеологию любви в Федоре Павловиче Карамазове. Правда, идеология еще не совсем то же самое, что идеализм. Но все же слишком уже ясен и отталкивает образ грязного сладострастника. Отчетливо вспоминаются его маленькие наглые глазки, жирные мешочки под ними, брызжущие слюной пухлые губы с остатками гнилых зубов, тонкий нос с горбом, нос хищной птицы и похожий на кошелек большой кадык – «настоящая физиономия римского патриция времен упадка». Какая идеология может быть у этого человека? Заслуживает ли его похоть имени любви? Да, и теоретизировал ли он, грубо наслаждаясь, как животное? – Любил или не любил Федор Павлович, будет ясно из дальнейшего. Что же касается до теоретизирования, то, во-первых, некоторая склонность к нему за кофеем с коньячком у Федора Павловича обнаруживалась, а во-вторых, во всякой идеологии самым существенным являются не отчетливые формулы, а

некоторые основные принципы или тенденции, определяющие пути ее развития. К тому же Федор Павлович живет не только в себе: он живет и в Дмитрие, и в Иване, и в Алеше, и в Смердякове. Дети развивают возможности отца, досказывают им недоговоренное»²²¹.

Статья Л. Карсавина замечательна тем, что не вписывается в общую тенденцию своего времени, «не заражена» идеологической проблематикой. «Идеологизм» здесь несет, скорее, метафорическое значение. По той же причине эта работа не теряет своей актуальности и по сей день. Ведь страстное увлечение богоборческой идеологией в начале XX века сменилось не менее «страстным» увлечением религиозными исканиями в конце того же столетия.

Теперь обратим внимание на примечательную закономерность: если герои-шуты обнаруживают типологические взаимосвязи с героями-идеологами, то и в героях-идеологах временами отзывается стихия шутовства.

В художественном пространстве любого романа обнаруживаются герои, которые обеспечивают им «шутовскую подсветку», приземляя и разоблачая их «горние» интенции. Как смешны эти герои под определенным углом зрения: «бряцающий» веригами Версиков, «наполеон»-Раскольников, «лущающий старушонок», Иван Карамазов с романтическим «кубком» и «клейкими листочками», Ставрогин с разукрашенной выделанным цинизмом «исповедью». Причем персонажи, придающие комический оттенок их «нудительно-серьезным» (Бахтин) образам, (как правило, второстепенные) оказываются столь типологически разнородными (князь Сокольский, Макар Долгорукий, Настасья, Порфирий Петрович, Лебезятников, Свидригайлов, Черт, Тихон), что можно говорить о перспективе создания «функциональной типологии».

²²¹ Карсавин Л.П. Федор Павлович Карамазов как идеолог любви // О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881-1931 годов: Сб. ст. М.1990. С. 264.

Горизонты функциональности, разумеется, не ограничиваются осмеянием. Неравномерна и степень «облучения» этой стихией. Если смех Настасьи над Раскольниковым согревает лучами мягкой иронии, то испепеляющие сарказмы Порфирия Петровича и Свидригайлова способны довести молодого «наполеониста» до душевных конвульсий. «Издевательский» смех всезнающего Липутина парализует волю Степана Трофимовича. Примечательно, что именно к носителю этой шутовской стихии, «человеку-хаосу», обращается за советом по очень серьезному вопросу (по поводу умственного здоровья сына) Варвара Петровна Ставрогина. Липутин же и профанирует эпатаж Ставрогина, например, в ситуации оскорбления жены. Но, в то же время, нам знаком и сочувственный «смех» Тихона²²².

Например, типологические линии идеологизма и христианского подвижничества просматриваются в романе «Преступление и наказание» довольно четко: в образе главного героя – Раскольникова, и его спутницы – Сони Мармеладовой. А вот тема приживальщичества и шутовства (в различном их сочетании с идеологизмом), будучи въявь не раскрытой, диссоциирует в образах второстепенных персонажей, и уже затем, как стихия, проникает и в образ Раскольникова. Так, Порфирий Петрович в свойственной ему полушутовской манере предлагает Раскольникову Миколкин христианский «рецепт оздоровления» – «прижиться» у стихийной народной религиозности. Художественная избыточность этого жеста, принимающая в контекст служебные обязанности и шире – целое личности Порфирия Петровича, – такова, что сбит с толку оказывается не только Раскольников, но и во многом читатель. Непроясненность (как и у Свидригайлова) мотивов поведения Порфирия Петровича через попытки

²²² О разных типах смеха и о проблеме «смех и христианство» см.: Кунильский А. Е. Смех в мире Достоевского // Кунильский А.Е. «Лик земной и вечная истина». (О восприятии мира и изображении героя в произведениях Ф.М. Достоевского); Монография. Петрозаводск. 2006. С. 26-122.

«искренних» объяснений с Раскольниковым приводит лишь к ощущению их принципиальной непрояснимости. Слово «искренних» здесь приходится тоже брать в кавычки, т.к. почти каждое слово-фраза-жест Порфирия Петровича насквозь театрально, «деланно», а потому обнаруживает некую двусмысленность, двойственность, неопределенность, так что сама «искренность», характер и природа этой искренности, ставится под сомнение.

Универсальная способность во взаимоотношениях с людьми подстраиваться под собеседника (ср. поведение Порфирия в компании Разумихина, с Миколкой), подобно умению «уживаться со всеми» «складного» Свидригайлова, свидетельствует о приживальщицко-лицедейской сущности этих героев. Даже сам Раскольников порой откликается на эту стихию: соотносит себя то с Наполеоном, то с мессией, «представляется» сумасшедшим, мечется между Соней, Порфирием Петровичем и Свидригайловым в надежде «прилепиться» к кому-то из них, без раскаяния и покаяния идет «донести на себя»...

Тем не менее, напряжение между этими стихийными элементами, на которые отзывается Раскольников (идеологизм, подлинное христианское добросердечие, приживальщичество), ослабевает лишь на каторге, под действием христианской любви Сони, но одновременно заканчивается и роман, останавливается время, или, точнее, пульс романного времени. Но даже в выборе Раскольниковым Сони есть какой-то приживальческий мотив: ведь прижиться можно у чего-то цельного, а Соня, пожалуй, единственная из всех не «раздваивается». И Раскольников ходит к ней, как когда-то ходил на «пробы» к старухе-процентщице, только пробы тут иного рода – пробы душевного подполья героини. Можно сказать, что они тянутся друг к другу по принципу взаимного притяжения противоположностей. Думается, что те же «гравитационные силы» определяют обратный исход для любовного треугольника: Свидригайлов – Дуня – Разумихин.

Подводя промежуточные итоги наблюдений над героями, стоит еще раз обратить внимание, что типологическая синтетичность и полифункциональность характерна именно для героев не первого ряда. Их стихийная отзывчивость, откликаемость на всё и вся оплодотворяет и образы главных героев. Эти «второстепенные персонажи» у Достоевского оказываются как бы пластичнее и вариативнее многих центральных образов. Это еще раз подтверждает наш тезис о том, что «благодать художественного воображения» автора почиет на этих, на первый взгляд, заскорузлых «характерах и типах», о которых речь впереди.

§ 1.2. Стихийность природы как питательная среда типологической синтетичности и индивидуологии

Рассмотренные нами в предыдущем разделе явления – типологическая синтетичность и полифункциональность образов – связаны со способностью героев Достоевского отдаваться во власть различным, порой противоречивым стихиям.

Все стихийное Ф.М. Достоевского чрезвычайно интересует и увлекает. «Броситься с колокольни», «полететь с горы», созерцать бездны «святости сквозь позор» в припадке «карамазовского безудержа» – все это неотъемлемые атрибуты художественного мира Ф.М. Достоевского. «Кана Галилейская» и «пожар» в «Бесах» – яркие примеры стихийного поведения, стихийной реакции, отклика героев. Вообще пристальное внимание Достоевского к теме пожара как символу уничтожения и, вместе с тем, очищения и обновления заслуживает отдельного рассмотрения. Об этом свидетельствуют и многочисленные заметки в черновых материалах к романам.

Если проводить сравнительную аналогию с А.С. Пушкиным как с «заклинателем и властелином многообразных стихий» (эта аналогия была

озвучена еще Ап. Григорьевым и поддержана С.Г. Бочаровым²²³), то в отношении Ф.М. Достоевского, во всем переступавшего через край («...натура моя <. . .> слишком страстная: везде-то и во всем я до последнего предела дохожу, всю жизнь за черту переходил» [т.28(II), 207]), пришлось бы констатировать нечто противоположное. Ср. у Пушкина:

«Мне стало грустно: на высокий дом
Глядел я косо. Если в эту пору
Пожар его бы охватил кругом,
То моему б озлобленному взору
Приятно было пламя. Станным сном
Бывает сердце полно; много вздору
Приходит нам на ум, когда бредем
Одни или с товарищем вдвоем»²²⁴.

А.С. Пушкин, в отличие от Ф.М. Достоевского, не дает волю своему разыгравшемуся воображению, он тут же стремится эту стихию как-то смирить, обуздать:

«Тогда блажен, кто крепко словом правит
И держит мысль на привязи свою,
Кто в сердце усыпляет или давит
Мгновенно прошипевшую змию;
Но кто болтлив, того молва прославит
Вмиг извергом... Я воды Леты пью,
Мне доктором запрещена унылость:
Оставим это, – сделайте мне милость!»²²⁵

Это золотое пушкинское правило («тогда блажен, кто крепко словом правит») повсеместно нарушается у Достоевского. За что, со всей

²²³ См. Бочаров С.Г. Из истории понимания Пушкина // Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы. М. 1999. С. 227-260. Пушкин как «заклинатель и властелин многообразных стихий» (А. Григорьев) С. 246, 250.

²²⁴ Пушкин А.С. Полное собр. соч. в 10 тт. М.: изд-во Академии наук СССР. Т. IV. М. 1957. С. 328.

²²⁵ Там же, с. 328.

очевидностью, и наступает «расплата». Пушкин знает, что «...молва прославит/ Вмиг извергом», – и этого он склонен избегать. А Достоевский не избегает, и относительно его творчества закономерно возникают такие отрицательные номинации, как «достоевщина», «жестокий талант» и проч.

Ап. Григорьев в статье «Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина» рассуждает на эту тему следующим образом: «Способность сил доходить до крайних пределов, соединенная с типовой болезненно критической отрывкой, порождает состояние страшной борьбы. В этой борьбе закруживаются неминуемо натуры могущественные, но не гармонические, натуры допотопных образований и часто мрачное *fatum* уносит и гармонические натуры, попавшие в водоворот. Наши великие, бывшие доселе, решительно представляются с этой точки могучими заклинателями страшных сил, пробуящими во всех возможных направлениях служебную деятельность стихий, но забывающими порою, что не всегда можно пускать на свободу эти порождения душевной бездны. Стоит только стихии вырваться из центра на периферию, чтобы, по общему закону организмов, она стала обособляться, сосредоточиваться около собственного центра и получила свое отдельное, цельное и реальное бытие...»²²⁶. Это замечание Ап. Григорьева имеет прямое отношение к архитектонике романов Ф.М. Достоевского.

Много позднее А. Бем по поводу художественной рецепции пушкинских мотивов и образов в творчестве Достоевского замечает следующее: «Стихийному гению Достоевского не дано было следовать гармоническому Пушкину»²²⁷. Это замечание для нас тем более ценно, что высказано исследователем в контексте рассуждений о стихийной откликаемости героев Достоевского на образы мировой и отечественной

²²⁶ Григорьев А.А. «Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина» // Григорьев А.А. Соч. в 2 тт. Т.2. М. 1990. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://az.lib.ru/g/grigorxew_a/text_0510.shtml

²²⁷ Бем А.Л. Достоевский – гениальный читатель // Бем А.Л. Исследования. Письма о литературе / Сост. С.Г. Бочаров. Вступ. ст. «Альфред Людвигович Бем» С.Г. Бочарова и И.С. Сурат. М. 2001. С. 44-45.

литературы: Чацкий – Дон-Кихот – Рыцарь Бедный и др.²²⁸

Стихии неоднородны. Если в одном случае выявляются стихийно-разрушительные стремления человека, то в другом, напротив, – стихийно-созидательные (творящийся космос в душе Алексея Карамазова – гл. «Кана Галилейская»). Стихия не может оставлять безучастным, она увлекает, вовлекает и втягивает (как «перинное начало» Разумихина). На наш взгляд, можно говорить об открытых Достоевским стихиях лицедейства, шутовства, идеологии, приживальщичества и даже религиозной стихии. Последнюю можно помыслить не только как религиозные экстатические состояния, но и как спокойную бездну христианской любви, которой «все на свете покупается», спасается и оправдывается.

Стихия делает сопричастным. А потому и «никто толком ничего ни понять, ни определить не может в этой бестолковой карамазовщине», и потому и «единичного греха нет», но, напротив, «всяк всегда за всех виноват». Причем и бескрайняя «широкость» Федора Павловича, и идеологический «безудерж» Ставрогина, и атеизм Ивана, и христианское подвижничество Мышкина и Алеши, – всё это выражает общую национальную стихийность.

Стихийны экстатические проявления веры, как стихийно и экстатично религиозное сознание русского человека, «жаждущего чуда», «жаждущего подвига скорого и немедленного», желающего получить «весь капитал разом». Это то, что отрицает в русском человеке «расчет, умеренность и трудолюбие» пушкинского немца Германна и практичность гончаровского Штольца. Н. Щербина выразил эту мысль такой афористической формулой: «Мы – европейские слова и азиатские поступки».

Даже *идеологизм* в поэтике Достоевского пронизан этой стихийной вовлеченностью, отзывчивостью человеческой природы: «Идеи летают в

²²⁸ См., например, рассуждения А. Бема о воспринятой Достоевским *стихии донкихотства* в Чацком (несмотря на то, что исследователь и не употребляет этого словосочетания, его применение здесь представляется оправданным: там же, с. 39-44).

воздухе, но непременно по законам; идеи живут и распространяются по законам, слишком трудно для нас уловимым; идеи заразительны, и знаете ли вы, что в общем настроении жизни иная идея, иная забота или тоска, доступная лишь высокообразованному и развитому уму, может вдруг передаться почти малограмотному существу, грубому и ни об чем никогда не заботившемуся, и вдруг заразить его душу своим влиянием» [т. 24, 51].

А вот пример «заражения» идеей или ее стихийного «воплощения». Характеризуя образ Князя (прототип Ставрогина) в черновых записях к роману «Бесы», писатель замечает: «Это человек идеи. Идея обхватывает его и владеет им, но имея то свойство, что владычествует в нем не столько в голове его, сколько воплощаясь в него, переходя в натуру, всегда с страданием и беспокойством, и, уже раз поселившись в натуре, требуя и немедленного приложения к делу» [т.11, 130]. На эту неотъемлемую черту героев Достоевского обращали внимание многие исследователи. «Неискупленный герой Достоевского» (Бахтин) не только «завладевает автором» и увлекает читателя в свой внутренний мир, но и оказывает сходное воздействие как на свое окружение, так и на читателя, как бы «искривляя вокруг себя смысловое пространство».

На первый взгляд, выделение социально-психологических типов в творчестве Достоевского представляется абсолютно оправданным. Поэтому возникает соблазн пойти по пути типологических обобщений. Имманентность художественному миру Достоевского таких типов как: «идеолог», «шут», «приживальщик», «юродивый», «христианский подвижник» и др. не вызывает сомнений (за каждым из них просматриваются целые галереи образов). Но одновременно многими исследователями творчества отмечается, что художественной реальности произведений Ф.М. Достоевского присущ особый рода динамизм, драматичность; ведь это мир надрывов и страстей, мир, в котором бушуют стихии. Д. Мережковский писал: «Все герои Достоевского живут, благодаря своей высшей духовности,

неимоверно-ускоренною, удесятёренной жизнью... <...> в один день, в один час и притом почти в одном и том же месте или, по крайней мере, на самом небольшом пространстве – между такой-то скамейкой Павловского парка и Вокзала, между Садовою улицею и Сенною площадью – герои Достоевского переживают то, что обыкновенные люди не успевают пережить за годы, даже за целую жизнь...»²²⁹. В свою очередь, Вл. Соловьев, характеризуя художественный мир Достоевского, замечает: «Здесь все в брожении, ничего не установилось, все еще только становится. Предмет романа здесь не *быт* общества, а общественное *движение*»²³⁰ (курсив В. Соловьева. – Ф.М.)

Как уже отмечалось, и В. Розанов считал Достоевского «аналитиком *неустановившегося* в человеческой жизни и в человеческом духе»²³¹. Сравнивая художественный стиль Достоевского и Толстого, а также Гончарова философ проницательно замечает: «... образы (Достоевского – Ф.М.) нередко искажены, его речи недостает гармонии; это как будто хаос, к которому уже не приложены мера и число, или как будто уже смешались в нем все числа и меры...»²³². Где же тут место сложившемуся *характеру*, социальному *типу*?

На наш взгляд, герои в художественном мире Достоевского оплотняются в типы, группируясь вокруг определенных магистральных направлений, мотивов, образуя в поэтике «силовые полюса». Последние, в свою очередь, *поляризуют* «эстетическое пространство». Можно представить, что образы Достоевского, группируясь вокруг определенных «полюсов», вступают в напряженные смысловые взаимодействия друг с другом. Эти токи образуют своего рода «силовые меридианы». «Смысловые полюса», эти поля напряженности, существуют во взаимодействии; их интенции, как стихии, проникают друг в друга, иногда разрушая

²²⁹ Мережковский Д.С. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М. Республика, 1995. С. 110-111.

²³⁰ Соловьев, В.С. Три речи в память Достоевского // Соловьев В. С. Философия искусства и литературная критика. М. 1991. С. 233.

²³¹ Розанов В.В. Мысли о литературе. М. 1989. С. 68

²³² Там же, с. 59.

«типологические рамки» или трансформируя характеры героев-представителей того или иного типа настолько, что в них проступают «инородные» типологические элементы. Так рождаются яркие индивидуальности в художественном мире Достоевского, что еще раз подчеркивает необходимость перехода от типологических и даже характерологических классификаций к индивидуологии. Этот общий вывод имеет и частные следствия, – он позволяет увидеть некоторые важные закономерности генезиса образной системы Достоевского.

Достоевский, открывая в человеке «бездны», рисует их в сложном, напряженном, динамичном взаимодействии. Они, выражаясь метафорически, искривляют вокруг себя пространство, и в этих «стихийных завихрениях», как в болезненных состояниях, о которых упоминал Свидригайлов, проступают «обрывки миров иных». Эти «поля напряженности» возникают и внутри отдельных образов, поэтому можно даже говорить о своего рода «двойничестве» на уровне тем и мотивов, звучащих в том или ином образе. Полистихийность натуры, т.е. способность откликаться на различные, иногда противоположные интенции этих «силовых полей», – питательная основа для индивидуологизации героев Достоевского. В типе умирает личность, но в стихии растворяется, «плавится» тип.

Можно заметить, что взаимоотношения героев в художественном мире Достоевского часто выстраиваются по принципу: заразить, увлечь в свою стихию другого (или самому «напитаться» у другого). Показательным примером может служить эпизод чтения Евангелия Соней Раскольникову или рассказ Иваном Алексею поэмы Великий Инквизитор. Эту аналогию можно расширить, указав на особенности взаимоотношений Свидригайлова и Раскольникова, Ставрогина и Шатова, Ставрогина и Кириллова, Степана Трофимовича и Коли Ставрогина, Ивана и Смердякова и мн. др. Мысли-идеи, которыми становится захвачены, заморожены или даже одержимы герои Достоевского, всегда носят подчеркнуто стихийный характер. Ср.

характерное ощущение Раскольникова: «Точно он попал клочком одежды в колесо машины, и его начало в нее втягивать» [т. 6; 58].

Вместе с тем, в разнообразии взаимоотношений героев различимы определенные «стихийные» закономерности, или модели, которые мы предполагаем выявить.

§ 1.3. Модели «стихийных» взаимоотношений героев в романах Ф.М. Достоевского как выражение индивидуологии его образной системы

Логика взаимных притяжений и отталкиваний («вихревые и гравитационные токи» этих взаимодействий) героя-идеолога с другими героями в романе «Братья Карамазовы» носит не только локальный, внутривершинный, характер, но еще и системный, с учетом межроманного диалога этих взаимоотношений.

Как «монархия ограничивается в России институтом юродства» (Н. Федоров), так и в художественном мире Достоевского взаимно определяют, ограничивают друг друга стихии шутовства, религиозного подвижничества, идеологизма и приживальщичества. Стоит задуматься: почему Иван Карамазов попадает в поле притяжения «хама и лакея» Смердякова? Чем «заласкал» этот философ «артиста на уху и кулебяки», смотрящего на мир «из угла»? Зачем поселился идеолог-Иван в доме шута-приживальщика отца, и почему они «уживались как не надо лучше», продолжая презирать и ненавидеть друг друга?

Интересно и порой почти противоречиво звучат некоторые высказывания М.М. Бахтина о принципиальной невозможности театральной постановки романов Достоевского, о «неискупленности», о «предстоянии себе в духе» героев Достоевского, а потому и их непластичности, «внетелесности». Очевидно, да и сам Бахтин это признавал, что такие определения приложимы далеко не ко всем героям Достоевского, но лишь к

героям-идеологам, олицетворяющим своего рода «черные дыры» духа (позволим себе такую метафору). Что же касается героев-шутов, то они подчеркнуто телесны и пластичны. И даже если конкретных портретных описаний не достаёт, они ощутимы, пунктирно обозначены и вписаны в «обстановку».

Если у Свидригайлова – «анатомия», у Ставрогина – «организм», то у Федора Павловича уже есть сердце, которое «в горле трепещется», которое то сжимается до размеров сердца «собачки Фидельки», то вдруг распаивается до размеров рыцарски гордого сердца буреви́стника. Своими сарказмами, юмором, анекдотами про старцев, «монастырских жен» Федор Павлович пытается привить эту телесную жизнь и сыновьям. Он пытается оживить их духовную серьёзность своей плотской «живостью», напитать их дух телесностью и плотью. Отец и сыновья оказываются как бы из двух разных миров. Он – из мира карнавального низа, они – из мира христианского или романтического верха.

Их бытие не привито смехом, а потому они «не приготовлены», «не закалены». Шуты же, приживальщики, лицедеи и приспособленцы всех мастей, напротив, способны через смех справиться с любыми жизненными невзгодами и неприятностями, даже со своими подлостями, способны утвердиться в жизни, цепляясь за самый край этой жизни, за самое естество ее. Они как бы закалены смехом и в акте осмеяния способны «поднять на щит» любого идеолога.

Эти шуты, паяцы – своего рода (в продолжение нашей метафоры) «звезды карлики» вселенной Достоевского. Невзрачные на вид (в них подчеркивается сугубо телесное, низменное начало («карнавальный низ» по терминологии Бахтина)), они обладают огромной плотностью, и их удельный вес настолько велик, что некоторые кажущиеся гигантскими звезды («гиганты мысли», по преимуществу) зачастую оказываются «пустотелыми» и начинают вращаться вокруг них, образуя так называемые альянсы (или

«двойные звезды», как в астрономии). Причем, «звезда-карлик» по тем же физическим законам, обладая безусловно большим весом, постепенно высасывает энергию своего оппонента.

Мы используем эту метафорическую аналогию условно, для иллюстрации законов образного взаимодействия в художественном мире Ф.М. Достоевского.

Так, Смердяков и Иван, вращаясь вокруг одного смыслового центра (их масс) или силового поля, образуют такой альянс. Можно сказать, что различия их тонких казуистик залегают в плоскости стилистики. У одного – красивая романтическая «поэма о Великом Инквизиторе», у другого – «лакейский фольклор»: несколько слащавое, нарочито дидактическое, стилизованное под «умную», научную, чуть не богословскую речь (здесь даже различимы отзвуки резонерства одного из воспитателей Смердякова – Григория) – рассуждение о солдате, принявшем мученическую смерть.

Поражает даже общность выводов и формулировок в высказываниях героев. У Ивана бунт и «возврат билета» связаны с неспособностью человека, как существа по преимуществу слабого («бунтовщика, собственного бунта своего не выдерживающего»), постичь «эвклидовым умом» попускаемые богом несправедливости, поцелуй Христа и старик Инквизитор в прежней вере. У Смердякова та же вера в «двух пустынных», миллионы слабосильных бунтовщиков, неспособных даже «в речку вонючую гору сдвинуть»; а потому и недоумение о непростительности со стороны «милосердного господина» отречения в «высший момент-с», когда «не только сумление может найти, но даже от страха и самого рассудка решиться можно» [т.14, 121].

За этим различием стилей кроются и содержательные различия. Если Иван Федорович самоустраняется от активного участия, стремится «остаться при факте», мнит себя неким демиургом-созерцателем, то Смердяков услужливо пытается вписаться в эту реальность на правах одного из

«слабосильных бунтовщиков», охотно соглашается на эту второстепенную роль, предоставляя главную – Великого Инквизитора – самому Ивану.

Смердяков более стеснен «внешними» обстоятельствами (положение в семье и в обществе) и может рассчитывать лишь на «подпольную» реализацию своего личностного потенциала: «– Я бы не то еще мог-с, я бы и не то еще знал-с, если бы не жребий мой с самого моего сыздетства. Я бы на дуэли из пистолета того убил, который бы мне произнес, что я подлец, потому что без отца от Смердящей произошел <...>» [т.14, 204]; «Была бы в кармане моем такая сумма, и меня бы здесь давно не было. Дмитрий Федорович хуже всякого лакея и поведением, и умом, и нищетой своею-с, и ничего-то он не умеет делать, а, напротив, от всех почтен. Я, положим, только бульонщик, но я при счастье могу в Москве кафе-ресторан открыть на Петровке. Потому что я готовлю специально, а ни один из них в Москве, кроме иностранцев, не может подать специально. Дмитрий Федорович голоштанник-с, а вызови он на дуэль самого первейшего графского сына, и тот с ним пойдет-с, а чем он лучше меня-с?» [т.14, 205].

Нетрудно заметить, что потенциал героя находится как бы в сжатом, неразвернутом состоянии, под гнетом отрицательных характеристик – «Валаамова ослица», «хам и лакей», «передовое мясо» и тому подобных аттестаций, в которых, помимо презрения, проступает стратегическая недооценка его возможностей. Неслучайно замечание Федора Павловича: «То-то, брат, вот этакая валаамова ослица думает, думает, да и черт знает про себя там до чего додумается» (т.14, 122).

Но подобное отношение со стороны окружающих наделяет Смердякова определенными преимуществами. Именно поэтому он оказывается сильнее и глубже Ивана: сильнее «психологически» как личность, а глубже в чем-то даже художественно: ведь недоговоренное в поэтике образа Ивана как-то озвучено (хотя бы так: «Иван – загадка»), – Смердяков же «не удостоил ответить» не только на вопрос Марьи Кондратьевны, но как будто унес с

собой в могилу знание, о котором Иван Карамазов лишь силился рассуждать. Смердяков «возвращает Богу» не бумажку, обеспеченную красивыми философскими софизмами, а настоящие, оплаченные собственными страданиями, разочарованием и отчаянием, «кредитные билеты» безверия. И здесь, возможно, Достоевский следует традиции Пушкина:

Безв е р и е

О вы, которые с язвительным упреком,
Считая мрачное безверие пороком,
Бежите в ужасе того, кто с первых лет
Безумно погасил отрадный сердцу свет;
Смирите гордости жестокой иступленье.
Имеет право он на ваше снисхождение.
С душою тронутой внемлите брата стон,
Несчастный не злодей, собою страждет он.
Кто в мире усладит души его мученья?
Увы! он первого лишился утешенья!
Настигнет ли его глухих судеб удар,
Отъемлется ли вдруг минутный счастья дар,
В любви ли, в дружестве обнимет он измену
И их почувствует обманчивую цену:
Лишенный всех опор, отпадший веры сын
Уж видит с ужасом, что в свете он один,
И мощная рука к нему с дарами мира
Не простирается из-за пределов мира...
Напрасно в пышности свободной простоты
Природы перед ним открыты красоты;
Напрасно вокруг себя печальный взор он водит:

Вначале как приживальщик, как паразит при идее Ивана, Смердяков вырастает до такой степени самостояния, что по некоторым параметрам не только встает вровень с Иваном, но даже поднимается над ним. Это отчетливо проявляется уже во второй части, в главе «Пока еще очень неясная», где фигура романтически-гордого интеллектуала «стушевывается» перед «жалким лакеем» Смердяковым. Здесь от Ивана, вместо гневной отповеди («Прочь, негодяй, какая я тебе компания, дурак!» [т.14, 244]), в ответ на приглашение к разговору мы слышим: «— Что батюшка, спит или проснулся?» [т.14, 214]. Авторские ремарки к репликам героев не оставляют ни малейшего сомнения в тотальном превосходстве Смердякова в этом психологическом поединке-диалоге. Ср. нюансы поведения героев в диалоге: «Левый чуть прищуренный глазок его мигал и усмехался, <...>. Иван Федорович затрясся...»; «тихо и смиренно проговорил он (Иван – Ф.М.), себе самому неожиданно, и вдруг, тоже совсем неожиданно, сел на скамейку. На мгновение ему стало чуть не страшно, он вспомнил это потом. Смердяков стоял против него, закинув руки за спину, и глядел с уверенностью, почти строго» [т.14, 244].

Этот парадокс восприятия передается не только читателю, но и главному герою, Ивану. Иван Федорович явно недооценивает Смердякова, когда свысока называет его «лакеем и хамом», «передовым мясом» и т.д. Недооценивают образ Смердякова и исследователи, солидаризирующие свои оценки с точкой зрения Ивана (о примерах подобной солидаризации мы уже упоминали ранее). На самом деле Смердяков оказывается в чем-то способнее Ивана, наследственно одареннее. Не говоря уже о кулинарных талантах и великолепных актерских задатках, можно отметить и его умение вести тонкую психологическую беседу, заинтриговать, втянуть в диалог собеседника, иногда даже через третьих лиц, используя богатый арсенал

²³³ Пушкин А.С. Полное собр. соч. в 10 тт. М.: изд-во Академии наук СССР. Т. I. М. 1957. С. 250.

невербальных средств выражения (красноречивые жесты, фигуры умолчания, мимику), оказывать психологическое давление. Способнее Смердяков и на действенные поступки – убийство и самоубийство. Иван же ничего не может («ничего не посмеете», – замечает ему Смердяков), в нем проступает какая-то энтропия поступка, а отсюда сознание слабости и зависть ко всем, в том числе и к Алексею. Его поведение на суде, то есть тогда, когда даже по «словам и поучениям» Федора Павловича Карамазова «надо было веру свою показать», ничего, кроме чувства стыда и сожаления, вызвать не может. Это идеолог, который вдруг и не к месту начал впадать в шутовство («захощу вскоцу, захощу не вскоцу»).

Итак, художественная «плотность» образа Смердякова, его «заряженность» противоречивыми токами, как «звезды-карлика», оказывается выше, чем у Ивана. И маленькая, но очень тяжелая «звезда» начинает «высасывать» большую, но менее плотную – Ивана. Причем сначала оба героя находятся как бы во взаимном вращении, но постепенно влияние Ивана ослабевает настолько, что кажущийся «гигант мысли» начинает вращаться вокруг «жалкого лакея» Смердякова (что-то подобное происходит и в «Преступление и наказание»: Раскольников как «мотылек» начинает вращаться то вокруг Порфирия Петровича, то Свидригайлова, то Сони, а ведь эти герои второстепеннее, однако их «гравитационные поля» оказываются сильнее, чем у молодого наполеониста). Наконец, Смердяков и сам превращается в «черную дыру».

Дело, конечно, не в метафорической аналогии, но в модели иерархического взаимодействия образов, тем и мотивов в поэтике Достоевского. В закономерности этих взаимодействий и раскрывается художественная идиовидология Достоевского. Ведь диалогизм Бахтина отзывается не только на уровне диалога героев, сцен и т.д., но и на уровне мотивов.

Хотя здесь речь уже должна идти не о диалоге, а о напряженном

взаимодействии, так как между этими мотивами, как между полюсами, возникают «поля напряженности». Возникают они и внутри отдельных образов; можно даже говорить о своего рода двойничестве на уровне мотивов.

Так, Р.Г. Назиров выразил недоумение по поводу того, что в моей кандидатской диссертации, защищенной в 2001 г., «пальма первенства» как герою-идеологу была отдана Ставрогину, а не Ивану Карамазову как итоговому воплощению этого типа. Как мы уже отмечали, именно в образе Ставрогина диалогизм достигает кульминационной точки: герой способен не просто одновременно генерировать разные, порой даже взаимоисключающие идеи, но и заражать ими окружающих. Так же неповторимо «чист» Мышкин, только с обратным знаком. Но Ставрогин и Мышкин настолько чисты, что как будто и нереальны. Реальны Иван и Алексей. Достоевский в более позднем творчестве как будто отходит от изображения столь «дистиллированных» типов. В отличие от Ставрогина, образ Ивана «замутнен» «клейкими весенними листочками», «голубым небом» и «чревной любовью». Это, конечно, делает его менее идеологически «заряженным», но более человеческим (т.е. напряженно человеческим) во всех отношениях. Именно человеческое, и человеческое прежде всего, ценят в людях оба авторитетных отца – Федор Павлович и старец Зосима. Возможно, этико-эстетическая максима Достоевского: «Найти в человеке человека», – отзывается в поэтике еще и так. Это «человеческое» ими видится по-разному, но от разницы этих «видений» возникает дополнительный объем. Примечательно, что Федор Павлович, как и Лебедев, относился с симпатией и любовью к тем, о ком уже никто не вспомнит и не полюбит (эпизод с внесением 1000 рублей на помин души Аделаиды Ивановны и молитва Лебедева за мадам Дюбарри). Любил по-своему Федор Павлович и Смердякова, принимал в нем участие, особенно после первого припадка падучей, – хотя и видел его насквозь.

Интересно и преломление темы «мужское-женское начало» в Иване и Ставрогине; но это тема для отдельного исследования. Можно лишь отметить, что психологически Иван более «женственен», чем Ставрогин, этот откровенно «маскулинный» персонаж. Трудно себе представить, чтобы Катерина Ивановна позволила себе так много по отношению к Ставрогину. Да и менее «широк», «поливалентен» Иван во взаимоотношениях как с мужчинами, так и с женщинами: «прилепляется» лишь к «барышне бледной» да к Смердякову. Николай Всеволодович же буквально осеменяет всех, в идеологическом и даже физиологическом смысле. Трудно представить Ставрогина, несмотря на все его «выходки», как будто свидетельствующие о психической неуравновешенности, способным на женскую истерику, которую закатывает на суде Иван. Nicolas, в отличие от Ивана, даже в петле остается в полном рассудке – неслучайно «медики по вскрытии трупа совершенно и настойчиво отвергли помешательство» [т. 10, 516]. Интересно, что схожую «трезвость» и стойкость мужского характера проявляет и, на первый взгляд, асексуальный Смердяков. Примечательно, что Л.В. Пумпянский называл Смердякова «евнухом», анализируя этот образ в историко-литературной ретроспективе: «Калев, Евсеич, Савельич, старые слуги немецких фантастических повестей или английского романа, – вот ряд почти монашеских образов, причем черты полового аскетизма в конечном счете всегда здесь предположены. Это очень важно, чтобы понять происхождение скопчества Смердякова, которое находится в таком же отношении к эстетически предполагаемому безбрачию Савельича, в каком лакей находится к слуге. Для того чтобы могла совершиться измена слуги, он должен стать лакеем»²³⁴.

Но если Иван становится более человеческим, то и с образом Федора Павловича происходят своего рода «замутнения». Уже одно то, что «шут-

²³⁴ Пумпянский Л. В. Достоевский и античность // Пумпянский Л. В. Классическая традиция: Собр. тр. по истории рус. литер. М. 2000. С. 523.

приживальщик» является отцом и стихийного русского деятеля, и идеолога, и духовного искателя, и созерцателя, – заставляет задуматься о некоторой иерархии типов в поэтике Достоевского. Шутами у Достоевского всегда становятся люди взрослые, зрелые, много испытавшие и повидавшие, причем за плечами у многих чувствуется опыт романтических переживаний. Иногда это действительно отцы семейств (Ежевикин, Снегирев, Лебедев, генерал Иволгин), иногда дающие «отцовские наставления» в шутовской манере, претендующие на роль «духовных отцов» (Фома Фомич, Порфирий Петрович, Степан Трофимович). Во всяком случае, сочетание мотивов шутовства и отцовства у Достоевского заслуживает особого внимания.

Интересно, что прототипами диады Иван – Смердяков, являются, например, пары Петр Степанович – Ставрогин, или Мышкин – Лебедев. С той лишь разницей потенциалов, которая неизбежно сказывается на итогах их встреч. Ни Петру Степановичу, ни Лебеву не удастся основательно «подпитаться», втянуть оппонентов в свое силовое поле. Получается, чтобы противостоять силам гравитации этих звезд-карликов, нужно быть или мудрым, «как змий», Ставрогиным или простым, как голубь, Мышкиным. Но исход этих встреч не всегда предсказуем – часто борьба за влияние идет не на жизнь, а на смерть. Ведь то, что не удастся Петру Степановичу в отношениях со Ставрогиным, удастся такому невзрачному, на первый взгляд, персонажу как Липутин (См. эпизод с оскорблением жены Липутина. Кстати, сходный сюжет психологической эксплуатации оскорбления присутствует и в Братьях Карамазовых: см. рассказ Федора Павловича о домогательствах «красавчика Белявского»). Не меньше поражает Лебедев Мышкина своим отношением к Иволгину. Но об этом еще речь впереди. Для нас же важно, что в художественной индивидуологии заложен принцип кажущейся неупорядоченности, стихийности взаимодействия как на уровне образов, так и на уровне отдельных тем и мотивов в поэтике Достоевского. Реализация замысла у этого писателя не в полной мере подчинена изначальной

концепции образов или произведений и несет в себе возможность творческих отступлений от этой концепции. Тем самым достигается высокая степень жизнеподобия: сама жизнь и поведение людей зачастую – стихийны, и это становится у Достоевского предметом художественного воспроизведения.

§ 1.4. «Сумасбродство» как стихия житетворчества героев Достоевского

«Гений и злодейство» совместны не всегда. Вероятно поэтому даже такой расчетливый до скупости «сладострастник» и «безобразник» как Федор Павлович Карамазов в иные минуты способен к душевной расточительности – «потерять нитку», «соскочить с катушек» в порыве творческого вдохновения. Собственно, характеристика этого персонажа и начинается с констатации его сумасбродства: «Федор Павлович, например, начал почти что ни с чем, помещик он был самый маленький, бегал обедать по чужим столам, норовил в приживальщики, а между тем в момент кончины его у него оказалось до ста тысяч рублей чистыми деньгами. И в то же время он все-таки всю жизнь свою продолжал быть одним из бестолковейших сумасбродов по всему нашему уезду. Повторю еще: тут не глупость; большинство этих сумасбродов довольно умно и хитро, – а именно бестолковость, да еще какая-то особенная, национальная» [т.14, 7]. И это «национальное сумасбродство» мгновенно преображает, как бы «разуплощает» образ, делает его объемнее и весомее.

Что же такое это сумасбродство, эта «бестолковость»? Судя по составу слова, сумасбродство – некое хаотическое движение ума. Однако контекстуально сумасбродство Федора Павловича претендует на статус жизненной позиции. Таким образом, сумасбродство приобретает дополнительное значение: умопомешательство по собственной воле.

В характеристике сумасбродства выделяются два важных момента: с одной стороны, утверждается его «всемство», т.е. национальный характер, с

другой – подчеркивается размежевание с глупостью и безумием. О сложности самого явления можно судить еще и по тому, что оно не просто характеризует Федора Павловича, но и само конкретизируется. Федор Павлович далеко не единственный сумасброд в произведениях писателя. В творчестве Достоевского открывается целая галерея подобных натур: от наиболее ярко выраженных сумасбродов, до имеющих слабую степень, несущих на себе некий отблеск сумасбродства. Образ Федора Павловича представляет собой как бы квинтэссенцию этого явления.

Пристальное внимание писателя к этой пограничной с безумием области человеческой души или сознания подтверждается и в сходной характеристике сумасброда Лебядкина. Этот герой, помимо портретного сходства с Федором Павловичем, имеет и общие с ним черты характера: «В подобных многолетних пьяницах утверждается под конец навсегда что-то нескладное, чадное, что-то как бы поврежденное и безумное, хотя, впрочем, они надувают, хитрят и плутуют почти не хуже других, если надо» [т. 10, 208]. В последней характеристике проявляется часто сопутствующий сумасбродству мотив – пьянства или опьянения. Есть и другие общие черты – словотворчество, остроумие и острословие, внимание к «словечкам», социально-психологическое родство (оба героя относятся к типу «шута-приживальщика») и т.д. Можно назвать и других героев, в которых проявляются черты сумасбродства: Лебедев, Фердыщенко, Ежевикин, Фома Фомич Опискин, Лебезятников.

Вернемся к Федору Павловичу и присмотримся к его сумасбродствам. Первое яркое впечатление оставляет ситуация, связанная со смертью Аделаиды Ивановны, супруги Федора Павловича: «Бедняжка оказалась в Петербурге, куда перебралась со своим семинаристом и где беззаветно пустилась в самую полную эмансипацию. Федор Павлович немедленно захлопотал и стал собираться в Петербург, – для чего? – он, конечно, и сам не знал. Право, может быть, он бы тогда и поехал; но, предприняв такое

решение, тотчас же почел себя в особенном праве, для бодрости, пред дорогой, пуститься вновь в самое *безбрежное пьянство* (выделено мной – Ф.М). И вот в это-то время семейством его супруги получилось известие о смерти ее в Петербурге. Она как-то вдруг умерла, где-то на чердаке, по одним сказаниям – от тифа, а по другим – будто бы с голоду. Федор Павлович узнал о смерти своей супруги пьяный; говорят, побежал по улице и начал кричать, воздевая руки к небу: «Ныне отпускаеши», а по другим – плакал навзрыд как маленький ребенок, и до того, что, говорят, жалко даже было смотреть на него, несмотря на все к нему отвращение. Очень может быть, что было и то, и другое, то есть, что и радовался он своему освобождению, и плакал по освободительнице – все вместе. В большинстве случаев люди, даже злодеи, гораздо наивнее и простодушнее, чем мы вообще о них заключаем. Да и мы сами тоже» [т. 14, 9-10].

В этом фрагменте представлено как бы даже не одно сумасбродное действие, а два, причем первое (сборы Федора Павловича в Петербург с неопределенной целью, непонятно для чего) неслучайно предваряет второе (плачь навзрыд и нескрываемая радость). Оно как бы психологически подготавливает, настраивает читателя на амбивалентное восприятие. Здесь все подчинено поэтике сумасбродства: «безбрежное пьянство» – его стихия, благодатная среда. Констатируется относительность всего: событий, их достоверности, мотивов поведения. И в этом «безбрежном» пьянстве отражается хаотическое метание души, совмещение несовместимого, но вместе с тем и сама способность отдаваться противоположным стихийным движениям души, готовность ко всякого рода «вдруг». Вывод свидетельствует о приобщенности всех и вся к этой стихии, о ее увлекающем и вовлекающем неотъемлемом свойстве.

Сумасбродство Федора Павловича – явление многомерное. Оно проявляется и в шутовстве героя. Примечательно откровенное признание Федора Павловича, его самооткрытие: «Для того и ломаюсь, Петр

Александрович, чтобы милее быть. А впрочем, и сам не знаю иногда для чего» [т. 14, 39]. Это безотчетная, почти животная страсть ломать шута. В ней не может разобраться и сам герой. Возможно, ее природность еще и в том, что она имеет непосредственное отношение к сладострастию.

Сумасбродство Федора Павловича – это и элемент ухаживания, как у животных, во что бы то ни стало стремящихся выделиться из группы особей, во время брачных игр. Ведь кроме «смешка рассыпчатого, звонкого, негромкого, нервного, особенного» он добивается еще и того, что в определенные минутки даже смиренная, «юродивая» героиня Софья проявляет себя как самая настоящая светская женщина (!): «Раз Белявский – красавчик один тут был и богач, за ней волочился и ко мне наладил ездить – вдруг у меня же и дай мне пощечину, да при ней. Так она, этакая овца, – да я думал, она изобьет меня за эту пощечину, ведь как напала: “Ты, говорит, теперь битый, битый, ты пощечину от него получил! Ты меня, говорит, ему продавал... Да как он смел тебя ударить при мне! И не смей ко мне приходить никогда, никогда! Сейчас беги, вызови его на дуэль...”» [т.14, 126].

Стоит отметить, что Федор Павлович небезоснователен в подобном «сумасбродном» отношении к женщинам. Думается, что повод для такого поведения дают сами представительницы прекрасного пола. Убеждает в этом пример с «романтическим увозом» Аделаиды Ивановны. Можно предположить, что и Грушенька могла давать повод Федору Павловичу рассчитывать на взаимность, ведь логика планируемого Митей увоза Грушеньки во многом повторяет сюжет с Аделаидой Ивановной. Мите приходится как бы «мериться» сумасбродством с Федором Павловичем. И Дмитрий Федорович, по признанию отца, выигрывает лишь за счет возраста: «...кабы мне его молодость».

Грушенька относится к ярким сумасбродным женщинам у Достоевского. К ним можно отнести еще Катерину Ивановну («Преступление

и наказание»), Настасью Филипповну и мадам Хохлакову, чье сумасбродство достигает каких-то гипертрофированных, гротескно-пародийных размеров (позднее мы еще уделим ей специальное внимание). Экзальтированные женщины всегда производят сильное впечатление на мужчин в художественном мире Ф.М. Достоевского. Дмитрий восхищенно называет Грушеньку «тигром». Тоцкий и Рогожин зачарованы поведением Настасьи Филипповны; поэтому раздающиеся в ее адрес возгласы: «Сумасшедшая!» – не заглушают других слов: «Колоритная женщина!» (Тоцкий), «Королева!» (Рогожин). Может, потому она и колоритна, что способна на сумасбродство и сумасшествие. Сумасбродство Грушеньки тоже, без сомнения, распаляло мужчин – отца и сына Карамазовых. Более того, Грушенька относится еще и к «пьяно-сумасбродным» натурам. Хороша у нее скверна во хмелю: «Скверные мы и хорошие, и скверные и хорошие». Ср. «мужские вариации» на ту же тему капитана Снегирева: «... в России пьяные люди у нас самые добрые. Самые добрые люди у нас и самые пьяные». Так по-разному, возможно, интонируется стоящая в том же ряду федор-палычевская присказка: «В скверне-то слаще: все ее ругают, а все в ней живут...».

Сумасбродство Федора Павловича не исчерпывается сферой отношений с женщинами, оно простирается намного дальше. Этот герой как бы безгранично расширил сферу интимного. Показателен его рассказ о старце Зосиме. Как будто ощущая некую эстетическую недоволенность старца, Федор Павлович старается напитать плотью образ Зосимы, привить старцу плотские вожделения, сделать его ближе, человечнее в своих фантазиях. Федор Павлович как будто провоцирует Зосиму на сумасбродство, не в последнюю очередь потому, что тот ему чем-то нравится, как-то привлекает. Неслучайно Федор Павлович разыгрывает перед ним целый шутовской спектакль и по окончании выдает «похвальный лист». И Зосима прощается с Федором Павловичем с «веселым лицом», заочно благословляя «рассказ про Дидерота» и прочие чудачества героя.

Старец Зосима не оскорбился «живостью», не «погнушался», – и не стал ханжой в глазах Федора Павловича. Оба оказались способными оценить друг друга. Зосима – глубину шутовства Федора Павловича, Федор Павлович – «остроумие» старца.

Показательны и другие «художественные зарисовки» в авторстве Федора Павловича: о «монастырских женах», о порке «мокрых девок», о «несовершенствах веры» остроумного Зосимы. Последняя наиболее колоритна: «...Слушай, Алеша, я старцу твоему давеча грубость сделал. Но я был в волнении. А ведь в старце этом есть остроумие, как ты думаешь, Иван?

– Пожалуй что и есть.

– Есть, есть, *il y a du Piron la-dedans*. Это иезуит, русский то есть. Как у благородного существа, в нем это затаенное негодование кипит на то, что надо представляться... святыню на себя натягивать.

– Да ведь он же верует в бога.

– Ни на грош. А ты не знал? Да он всем говорит это сам, то есть не всем, а всем *умным* людям, которые приезжают. Губернатору Шульцу он прямо отрезал: *siedo*, да не знаю во что.

– Неужто?

– Именно так. Но я его уважаю. Есть в нем что-то мефистофелевское или, лучше из «Героя нашего времени»... Арбенин али как там... то есть, видишь, он сладострастник; он до того сладострастник, что я бы и теперь за дочь мою побоялся аль за жену, если б к нему исповедоваться пошла. Знаешь, как начнет рассказывать... Третьего года он нас зазвал к себе на чаек, да с ликерцем (барыни ему ликер присылают), да как пустился расписывать старину, так мы животики надорвали... Особенно как он одну расслабленную излечил. «Если бы ноги не болели, я бы вам, говорит, протанцевал один танец». А, каков? «Наафонил я, говорит, на своем веку немало». Он у Демидова-купца шестьдесят тысяч тяпнул.

– Как, украл?

– Тот ему как доброму человеку привез: «Сохрани, брат, у меня на завтра обыск». А тот и сохранил. «Ты ведь на церковь, говорит, пожертвовал». Я ему говорю: подлец ты, говорю. Нет, говорит, не подлец, а я широк... А впрочем, это не он... Это другой. Я про другого сбился... и не замечаю. Ну вот еще рюмочку, и довольно; убери бутылку, Иван. Я врал, отчего ты не остановил меня, Иван... и не сказал, что вру?» [т.14, 124-125].

Федор Павлович, конечно, увлекается, он не знает меры в разгуле фантазии. Но вместе с тем остается впечатление, что он как будто знает, о чем говорит. В этой «лжи» проступают «обрывки миров иных». В несколько искаженной форме здесь слышатся отголоски рассказа Зосимы о своем офицерском прошлом, которого Федор Павлович слышать в принципе не мог, но в художественном воображении Достоевского этот подтекст подсознательно мог быть учтен и реализован. Примечательно, что Федор Павлович настоятельно рекомендует сыновьям обратить внимание на женский пол. Ивану он присматривает «босоножку» в Чермашне, Смердякову советует жениться, даже Алеше недвусмысленно намекает на «монастырских жен» в «одной подгородной слободке»... Характерно и то, что дети не особо прислушиваются к отцовским рецептам «физического оздоровления».

Но если Федор Павлович, действуя, скорее, терапевтически-превентивно, ставит «прививки» плотью, то Зосима, имея дело с обострением, грозящим перейти в хронику религиозного мистицизма, отваживается на «горячий укол». Есть в тексте «Братьев Карамазовых» одно интересное свидетельство остроумия старца Зосимы, возможно, того остроумия, следы которого заприметил в старце Федор Павлович. Мы имеем в виду оригинальный рецепт Зосимы – «пурген от чертей»: «...Покойник, святой-то ваш, – обернулся он (Ферапонт – Ф.М.) к толпе, указывая перстом на гроб, – чертей отвергал. Пурганцу от чертей давал. Вот они и развелись у вас, как пауки по углам. А днесь и сам провонял. В сем указание господне

видим.

А это и действительно однажды так случилось при жизни отца Зосимы. Единому от иноков стала сниться, а под конец и наяву представляться нечистая сила. Когда же он, в величайшем страхе, открыл сие старцу, тот посоветовал ему непрерывную молитву и усиленный пост. Но когда и это не помогло, посоветовал, не оставляя поста и молитвы, принять одного лекарства. О сем многие тогда соблазнялись и говорили меж собой, покивая головами, – пуще же всех отец Ферапонт, которому тотчас же тогда поспешили передать некоторые хулители о сем «необычайном» в таком особливом случае распоряжении старца» [т.14, 303].

Откуда вдруг в Зосиме этот бурсацкий смех? Ведь зачем-то Федор Михайлович обнажил этот сюжет, зачем-то ввел в повествование этот «скабрёзный анекдот». И как прозорлив старец Зосима в своем врачевании. Примечательно, что грубый мистик Ферапонт оказывается не в состоянии оценить остроумие старца. Может быть оттого, что сам, еще в большей степени, поражен тем же недугом, что и инок – страдает «мистическим запором»?! (Запоры – вообще характерная особенность в поэтике Достоевского; можно было бы даже предложить их классификацию, развернуть типологию – мистический, метафизический, идеологический, даже теоретический (у Шигалева, например) и т.д., и т.п. Достаточно вспомнить хотя бы, как Раскольников «вышел из задумчивости»...) И вообще «запоры» многих героев в художественном мире Достоевского можно было бы предупредить, прими они вовремя это чудодейственное средство. Тем более что этимологически слово пурген связано с понятием очищения (лат. – *purgare*).

Т.е. в какой-то степени «запор» самоценен, к тому же без него невозможен полноценный катарсис. Неслучайно старец Зосима благословляет Ивана за «нерешенный вопрос, настоятельно требующий разрешения». Это наше наблюдение не так экстравагантно, как может

показаться на первый взгляд. Еще работая над "Бесами", Достоевский планировал смерть героя (Грановского) от поноса: «"Посадил с тем Нигилистку и уехал, с Гр<ановски>м понос, и проч." [т.11, с. 83]; "Гр<ановски>й умирает поносом. Причащение" [т.11, с.84]; "Гр<ановский> — понос (II, с. 44)." [т.11, с.89]; "N3) Там, где говорит об заседаниях, делает, как Хроникер, примечание: может быть, у них и еще были заседания — и, конечно, были — я не знаю, но дело наверно происходило так... (и тут часто рассказом, как Нечаев окрутил их мнением, как Красавица провезла прокламации, как Капитан ни в чем не виноват, как Тимоф<ей> Никол<аевич> сначала был согласен мнениями, а потом даже сбрендил, к стыду, о легкомыслии Княгини, о подозрениях Трагической матери, о том, что Князь, кажется, всё знал, о том, как подделали обвинение Князя, как Ст<удент> воспламенил Князя ревностью, а отцу (Гр<ановско>му) наговорил, что Князь убьет Ш<атова>, — вот отчего Тимоф<ей> Николаевич и завел так нелепо это обвинение Князя в смерти Ш<атова>, как потом трусил сам и умер поносом)" [т.11, с. 93]; "Гр<ановски>й меж тем много говорит о деле и говорит: «Пожары — так пожары, делать — так делать!» N3. Положение его комическое, ибо он говорит это при сыне, не подозревая ни сына, ни этих ничтожных Успенских, что они-то и делают пожары. Потом он умирает от стыда и от страха поносом" [т.11, с. 98]; "Гр<ановски>й вначале говорит про прокламации и даже про пожары: «Поистине не могу принять это за что-либо серьезное». После трусит вдруг и умирает поносом" [т.11, с. 113]; "4-я часть. Убийство Ш<атова> начинает объясняться. Гр<ановский> с рогами и с поносом" [т.11, с. 121].

Здесь можно процитировать А. Ахматову: «Когда б вы знали, из какого сора растут стихи, не ведая стыда...»²³⁵. Как Митя познает всю Грушеньку по одному лишь «изгибу», так и Федор Павлович по одной мимолетной черточке (будь то «физиономия», «смешок», улыбка или «остроумие»)

²³⁵ Ахматова А.А. Лирика. М.1989.С. 223.

способен постичь и художественно завершить «другого». И его прозорливость поражает.

«Затаенное негодование» – это бунт собственного *Я*, творческая активность жизни, утверждение права на *инакомыслие*. А может быть, проблема здесь в разных речевых жанрах. Не всем же по вкусу *житие* старца Зосимы. Вот как иначе (см. вышеприведенные фантазии Федора Павловича), возможно, история офицерства Зосимы могла быть пересказана художественно...

Федор Павлович изо всех сил пытается «втянуть» Зосиму в художественное пространство, где почти по-рыцарски жалует его любым сумасбродством, буквально навязывает ему способность на подобные душевные проявления. И в конце концов сам же вынужден с сожалением констатировать свое художественное увлечение, признать эстетическую несостоятельность старца.

Подобное же сожаление окрашивает рассказ о «монастырских женах». «Поучения» Федора Павловича сыновьям касаются не только отношений к женщинам, но и – шире – их эстетического развития, эстетических ориентаций. Если верить Максиму Горькому в том, что «мерило всякой цивилизации – способ отношения к женщине», то способов этих у Федора Павловича – много. Это умение в каждой женщине «отыскать такое, что только диву даешься на прочих дураков» – внимание к художественной детали, к каждой черточке, изгибу телесному и душевному, прививка плотью. Это преклонение, а не страх перед воплощенностью. Вспоминается недоумение старого князя Сокольского на брезгливо-презрительное отношение к женщинам Подростка: «Да ведь от женщины яблоком пахнет». Вообще самое здоровое отношение к женщинам демонстрирует, в каком-то смысле, Разумихин в «Преступлении и наказании» – все эти хлебосольные Пашеньки, Настасьишки с их «перинным началом» в духе палеотических Венер. Но даже и он в конце соблазняется «барышней бледной» Дуней.

Возможно, здесь сказывается некий «комплекс Онегина» или инфантильная фобия «обломовщины».

Самоотверженное житнетворчество – вот что наиболее полно отражает взаимосвязь многих героев-шутков в сумасбродстве. Потому зачастую и невнимательны они к своим близким, да и к себе, порой, тоже. Ведь творцы, словно беременные женщины, – заботятся только о своем плоде, в данном случае плоде художественного воображения. Известны случаи, когда люди, самоотверженные в творчестве, в жизни оставались закоренелыми филистерами (например, Гете).

Сумасбродство Федора Павловича – явление настолько многомерное, что не исчерпывается лишь своей природной сущностью, пусть и очень глубокой. Оно имеет еще и эстетическое измерение, а быть может, и этическое. Это еще и страх окончательного воплощения, боязнь и бегство этого воплощения, т.к. оно подобно смерти. Здесь снова актуализируется концепция М.М. Бахтина. Это утверждение своей *«принципиальной неслиянности»* с собственной *«данностью»*, *«наличностью»*: «Алеша, веришь, что я не всего только шут?», – вопрошает Федор Павлович. Он настолько «широк», что ему мало быть «всего только шутком». Сумасбродство Федора Павловича проявляется в шутковстве, но не исчерпывается им, стремится за пределы этой роли. Потому и так много определений у его шутковства. Для героя важно выйти за грани любого «мертвого» определения, оказаться не равным самому себе. Это напряженная борьба формы и содержания: «Знаете, благословенный отец, вы меня на натуральный-то вид не вызывайте, не рискуйте... до натурального вида я и сам не дойду. Это я, чтобы вас охранить предупреждаю. Ну-с, а прочее все еще подвержено мраку неизвестности, хотя бы некоторые и желали расписать меня» [т.14, 40]. Это подлинно художественное отношение к собственной жизни. И возможно, сумасбродство Федора Павловича состоит еще и в том, что герой переносит законы искусства на жизнь.

Но ведь и христианские идеалы в категориях разума и по меркам практической жизни – в какой-то степени тоже сумасбродство. А известная формула Достоевского «остаться с Христом вне Истины» (см. письмо Ф.М. Достоевского Фонвизиной) – его экстракт. Возможно, идеологизирование, шутовство, христианское подвижничество представляют ценность (по Достоевскому) как разные формы сумасбродства и только в форме сумасбродства и имеют ценность? Тогда по праву можно говорить о поэтике сумасбродства у Достоевского как о «предстоянии себе в смысле» (М.М. Бахтин), бунте духа, наконец, о романтическом отрицании формы. «Именно мне все так и кажется, когда я к людям вхожу, что я подлее всех и что меня все за шута принимают, так вот «давай же я и в самом деле сыграю шута, не боюсь ваших мнений, потому что все вы до единого подлее меня!» [т.14, 41], – декларирует Федор Павлович.

Корни сумасбродства, его наиболее подробное «теоретическое» обоснование можно обнаружить и в «Записках из подполья». «Неспособность кем-то сделаться», утверждение своеволия героя – это бунт против данности, творческая активность жизни. Отголоски этой интенции различимы уже в «Преступлении и наказании». Само преступление Раскольникова – это бунт, «жизнетворческий акт», хотя сумасбродство героя, на наш взгляд, проявляется не только в этом. Точнее, сумасбродство Раскольникова может иметь разные измерения. Например, когда он отдается воле сердца – помогает оскорбленной девочке, отдает последние деньги семье Мармеладова, – он оказывается во власти стихии сумасбродства с точки зрения его идеи. Но его идея – еще одна ипостась сумасбродства, бунт против системы Лужина, неистовое требование «всего капитала разом», стремление выделиться из массы себе подобных, творческая активность жизни. Стать как все, слиться со средой, умереть в ней – немыслимо для творческого героя Достоевского.

В какой-то степени сумасбродство может быть мерилom

художественности. Ведь в известном смысле подлинная художественность – это сложное, напряженное взаимодействие стихий выраженности и невыраженности в образе, их борьба и гармония. Возможно, и эстетическая проблема Ивана Карамазова кроется в том, что план выраженности его «высказывания» воплотился в поступке Смердякова, и это внесло очевидный диссонанс в художественность. Иными словами, «сказка стала былью» и перестала быть сказкой, а метафизический бунт обернулся пошлым бытовым поступком. Смердяков как бы воспринял поэму о Великом Инквизиторе (хотя едва ли мог ее знать) как руководство к действию, как инструкцию, да и как иначе способен был бы ее понять читатель «Истории Смараглова» и наставлений «Исаака Сирина». Творчество – это наследственная черта Ивана, боящегося собственных воплощений, как Черта, но одновременно судорожно рефлексирующего по поводу этой боязни. Эта бесконечная гамлетическая рефлексия убивает способность Ивана к настоящему в своей наивности сумасбродству. И хотя на суде он договаривается до «белой горячки», последняя эстетического измерения не имеет, но лишь клиническое.

Подобным же образом заканчивает идеологический предшественник Ивана Карамазова, Николай Ставрогин в «Бесах». Он хотя и остается в полном рассудке, однако накладывает на себя руки отчасти из-за патологической неспособности к сумасбродству. Этот «премудрый змий» со «слабыми, не могущими руководить желаниями» как бы расписывается в собственной жизненной импотенции. Любой сумасбродный поступок оппонента, алогизм ставят его в тупик, – как, например, признание Тихона в несовершенстве собственной веры или шутовство Липутина. В эстетической системе представлений Липутина Ставрогин занимает более чем скромное место: он какой-то «петушок». Липутин видит его насквозь и читает как скучную малохудожественную книгу; ему больше по вкусу словообразы капитана Лебядкина, за творчеством которого он пристально следит, а порой даже и соавторствует. Предсказуемость и отсутствие сумасбродства делают

Ставрогина в глазах Липутина никчемным персонажем. И когда Варвара Петровна обращается к нему как к опытному сердцеведу с вопросом об умственном здоровье Николая Всеволодовича, Липутин безжалостно констатирует его умственное здоровье (некую даже стерильность ума). И этот диагноз звучит как смертельный приговор.

Не ошибается и Тихон. Слова архиерея, обращенные к Ставрогину («...не подготовлены, не закалены, не справитесь») можно интерпретировать и так: не ваш совсем жанр (напомню, Тихон внимателен, чуток к *слогу* Николая Всеволодовича), не справитесь, не ваша совсем стихия, вы в ней захлебнетесь. Ставрогин слишком романтичен, оторван «от почвы» (да и русский ли он герой?)²³⁶, чтобы опуститься до шутовства. Ему ведома, но едва ли в полной мере доступна лишь одна стихия – духовная. Душевной стихии этот герой как бы не ведает, он ее лишен. А потому все душевное у него вырождается в «организм». Напомним еще раз, для сравнения: у Федора Павловича все душевное «оплотнено»: даже сердце – и то «в горле трепещется», а на Алешку «утроба радуется». Ставрогин – холодный бестелесный монументальный истукан, наподобие статуи Феликса Дзержинского, и потому расстаться с телом для него так мало значит.

Даже Петр Степанович Верховенский в том же романе остро ощущает нехватку сумасбродства в объекте собственного обожания.

То же самое сказывается в отношениях Ставрогина с женщинами. В своей статье, посвященной анализу женско-мужских отношений в романах Достоевского, А.П. Власкин утверждал²³⁷, что Ставрогин, в отличие от Мышкина, «ничьих интимных ожиданий не обманывает». Признавая ценность этого наблюдения, позволим отчасти с ним не согласиться.

²³⁶ См: «Да я Ивана не признаю совсем. Откуда такой появился? Не наша совсем душа <....>. Но Иван никого не любит, Иван не наш человек, эти люди, как Иван, это, брат, не наши люди, это пыль поднимавшаяся... Подует ветер и пыль пройдет...» [т. 14, с. 159], – замечает Федор Павлович обо всех этих «идеологических братьях», поднимаясь в своих сравнениях до высоких библейско-поэтических образов.

²³⁷ Власкин А.П. Мужское и женское: перспективы непонимания в художественной среде Достоевского // Проблемы истории, филологии, культуры. Вып. XIX. Москва-Магнитогорск-Новосибирск. 2008. С. 450-458.

Пожалуй, именно женщины наиболее остро ощущают неспособность мужчины на сумасбродство. Ставрогин, конечно, ничьих «интимных ожиданий не обманывает», но в то же время он так и остается в роли какого-то холодного каменного истукана. Женщины первыми безошибочно угадывают в Ставрогине «разбитую колоду», душевного импотента. Даже Марья Лебядкина, хотя и сама почти в полном смысле сумасшедшая, ожидает от Ставрогина каких-то сумасбродств. При этом само ее естество (женственность) восстает на Ставрогина. Ведь женщины скорее почтят знаком внимания неспособного жениться Мышкина, страстно рассуждающего о католицизме и атеизме в гостиную Епанчиных, чем соблазнятся образом пресловутого «мачо», «астролома» и гиганта мысли, потому что все-таки больше «любят ушами», и ушами любят слушать сумасбродства, поверим Федору Павловичу здесь на слово²³⁸.

Разумеется, в некоторых поступках Николая Всеволодовича (укушение уха или вождение за нос) можно усмотреть признаки сумасбродства, учитывая эпатажность его поведения. Но действительно ли это сумасбродство? Оно во многом прихотливое, с уклоном в интеллектуальность. Ставрогин не может всецело отдаться стихии сумасбродства, как, впрочем, и любой другой. Поэтому многие его выходки – это, скорее, интеллектуальная провокация, чем сумасбродство.

На фоне многих героев-сумасбродов или претендующих на сумасбродство особо выделяется образ Мышкина как «положительно-прекрасного человека». В ряде сюжетных ситуаций в романе «Идиот» он у Достоевского – не меньший сумасброд, чем Федор Павлович в последнем

²³⁸ Хотя и не одному Федору Павловичу поверим. У Эразма Роттердамского, например, находим: «Истине самой по себе свойственна неотразимая привлекательная сила, если только не примешивается к ней ничего обидного, но лишь одним дуракам даровали боги умение говорить правду, никого не оскорбляя. Пожалуй, по тем же причинам и женщины отдают предпочтение мужчинам этого сорта, ибо они больше других склонны к забавам и всякому вздору (Эразм Роттердамский. Похвала глупости. М. 1983. С 104). В другом месте: «В глупости женщины – высшее блаженство мужчины. Этому, конечно, не станет прекословить тот, кто вспомнит, какую чушь привыкли нести мужчины в любовных беседах и каких только дурачеств они не совершают, лишь бы заставить женщину уступить их вожделению (Эразм Роттердамский. Похвала глупости. М. 1983. С. 72).

романе. С тою лишь разницей, что Федор Павлович будет сумасбродить как для других, так и для себя, а Мышкин сумасброден лишь в глазах окружающих. Его поведение окрашено еще и в дон-кихотовские тона. «Сумасбродны» многие его поступки: «желание» жениться на Настасье Филипповне в глазах, например, Тоцкого; его диалог со швейцаром, у которого он испрашивает разрешение покурить в приемной Епанчиных; каким-то откровенным «сумасбродством» представляется Евгению Павловичу готовность Мышкина любить двух женщин – Настасью Филипповну и Аглаю Епанчину. Сумасбродства Мышкина наивно-простодушны, они добавляют ему обаяния в глазах окружающих. Но и выступления на религиозно-политическую тему в гостиной Епанчиных несколько не умаляют этот образ. Они делают его человеческим, а потому и подлинно художественным.

Стихия сумасбродства, таким образом, способна проникать в характеры героев, типологически очень разнородных. И это влияет на формирование особой поэтики Достоевского, отражающей стихийность русского национального характера, стихийность человеческой природы в целом. Это вполне согласуется с художественными открытиями других наших классиков, прежде всего Гоголя и Гончарова. Вместе с тем, рассмотренная выше стихия сумасбродства вызывает в сознании аналогию из европейской литературы. Как ни странно, она возводит нас к образу Дон Кихота, одному из самых сумасбродных героев европейской литературы. Более того, в утвердившейся традиции русской критики этот образ еще и часть бинарной оппозиции: «Гамлет – Дон Кихот».

§ 2. Образная система Ф.М. Достоевского в литературных контекстах

§ 2.1. «Сверхтипы» Дон-Кихота и Гамлета и их отражение в стихийности образной системы Достоевского

В этом разделе мы обратимся к очень важной в контексте творчества Достоевского бинарной оппозиции двух мировых «сверхтипов». Это поможет прояснить наш тезис о полистихийности художественных образов автора знаменитого пятикнижия. Как известно, первым, кто противопоставил образы Дон Кихота и Гамлета как воплощения двух противоположных стихий, был И.С. Тургенев. В своей программной статье, оказавшей большое влияние на русских писателей второй половины XIX в., «Гамлет и Дон-Кихот», автор, предварительно очистив образ Ламанчского идадьго от обыденных шутовских интерпретаций, представил следующее понимание этой диалектической пары: «Нам показалось, что в этих двух типах воплощены две коренные, противоположные особенности человеческой природы – оба конца той оси, на которой она вертится. Нам показалось, что все люди принадлежат более или менее к одному из этих двух типов; что почти каждый из нас сбивается либо на Дон-Кихота, либо на Гамлета»²³⁹.

Далее писатель разворачивает более подробную характеристику каждого типа: «И вот, с одной стороны стоят Гамлеты мыслящие, сознательные, часто всеобъемлющие, но также часто бесполезные и осужденные на неподвижность; а с другой – полубезумные Дон-Кихоты, которые потому только и приносят пользу и подвигают людей, что видят и знают одну лишь точку, часто даже не существующую в том образе, какою они ее видят»²⁴⁰. Оба типа составляют диалектическое единство, являющееся основой едва ли не всей человеческой жизни: «... в этом дуализме, о котором

²³⁹ Тургенев И.С. Гамлет и Дон Кихот // И.С. Тургенев. Собр. соч. в 12 т. Т. 11. М. 1956. С. 169.

²⁴⁰ Там же, с. 179.

мы упомянули, мы должны признать коренной закон всей человеческой жизни; вся эта жизнь есть не что иное, как вечное примирение и вечная борьба двух непрестанно разъединенных и непрестанно сливающихся начал. Если бы мы не боялись испугать ваши уши философическими терминами, мы бы решились сказать, что Гамлеты суть выражение коренной центростремительной силы природы, по которой все живущее считает себя центром творения и на все остальное взирает как на существующее только для него <...>. Без этой центростремительной силы (силы эгоизма) природа существовать бы не могла, точно так же как и без другой, центробежной силы, по закону которой все существующее существует только для другого (эту силу, этот принцип преданности и жертвы, освещенный, как мы уже сказали, комическим светом – чтобы гусей не раздражить, – этот принцип представляют собою Дон-Кихоты). Эти две силы косности и движения, консерватизма и прогресса, суть основные силы всего существующего. Они объясняют нам растение цветка, и они же дают нам ключ к уразумению развития могущественнейших народов»²⁴¹.

Тургенев характеризует каждый тип достаточно точно и емко: «Дон-Кихот не занят собою и, уважая себя и других, не думает рисоваться; а Гамлет, при всей своей изящной обстановке, нам кажется, извините за французское выражение: *ayant des airs de parvenu* {держит себя как выскочка (франц.)}; он тревожен, иногда даже груб, позирует и глумится. Зато ему дана сила своеобразного и меткого выражения, сила, свойственная всякой размышляющей и разрабатывающей себя личности – и потому вовсе недоступная Дон-Кихоту. Глубина и тонкость анализа в Гамлете, его многосторонняя образованность <...> развили в нем вкус почти непогрешительный. Он превосходный критик; советы его актерам поразительно верны и умны; чувство изящного почти так же сильно в нем,

²⁴¹ Там же, с.180.

как чувство долга в Дон-Кихоте»²⁴².

Поражает точностью и сопоставительный анализ мировоззренческих реакций двух типов: «Дон-Кихот глубоко уважает все существующие установления, религию, монархов и герцогов, и в то же время свободен и признает свободу других.

Гамлет бранит королей, придворных – и в сущности притеснителен и нетерпим.

Дон-Кихот едва знает грамоте, Гамлет, вероятно, вел дневник. Дон-Кихот, при всем своем невежестве, имеет определенный образ мыслей о государственных делах, об администрации; Гамлету некогда, да и незачем этим заниматься»²⁴³.

Статья Тургенева получила широкий отклик у литературной общественности, и это свидетельствует о том, что она явила собой некий итог в усвоении русской литературой наследия мировых классиков²⁴⁴. Ее можно назвать как бы квинтэссенцией этой рецепции через открытие бинарного кода, столь значимого для русского национального сознания. За этой бинарной оппозицией можно усмотреть целые парадигмы героев в русской литературе XIX века, а с другой – эти «искусственно выведенные», почти «дистиллированные» стихии (искусственно, т.к. многое в образах Дон Кихота и Гамлета подверглось значительному редуцированию и упрощению) обнаруживают столь свойственный русскому национальному сознанию поиск полей напряженности между смысловыми полюсами. В конце концов, не сами образы Дон Кихота и Гамлета здесь важны – они символическим образом иллюстрируют рецепцию этих мировых «типов» в русской традиции.

И что очень важно, несмотря на всю условность этой тургеньской

²⁴² Там же, с. 183.

²⁴³ Там же, с. 183-184.

²⁴⁴ О процессе освоения наследия Шекспира см., например: Захаров Н. В. Вхождение Шекспира в русский культурный тезаурус // Знание. Понимание. Умение. 2007. № 1. С. 131–140.

интерпретации образов Дон-Кихота и Гамлета, – многие герои Достоевского отзываются на эти мировые типы именно под таким несколько «спрямленным» углом зрения.

Достоевский был очень читающим писателем, и статья эта не могла остаться им незамеченной. Но здесь особенный случай. Без преувеличения можно сказать, что творчество Достоевского, включая его дневники и черновые записи к романам, откликается практически на каждый абзац этой статьи. Трактовка Достоевским образа Дон-Кихота практически идентична, т.е. слово в слово повторяет Тургенева: «высокое начало самопожертвования, схваченное с комической стороны». Местами даже стилистически эта статья напоминает «эпилептическую публицистику» (В. Розанов) Достоевского. «Масса людей всегда кончает тем, что идет, беззаветно веруя, за теми личностями, над которыми она сама глумилась, которых даже проклинала и преследовала, но которые, не боясь ни ее преследований, ни проклятий, не боясь даже ее смеха, идут неуклонно вперед, впери́в духовный взор в ими только видимую цель, ищут, падают, поднимаются, и наконец находят... и по праву; только тот и находит, кого ведет сердце. <...> А Гамлеты ничего не находят, ничего не изобретают и не оставляют следа за собою, кроме следа собственной личности, не оставляют за собою дела. Они не любят и не верят; что же они могут найти? Даже в химии (не говоря уже об органической природе), для того чтобы явилось третье вещество, надобно соединение двух; а Гамлеты все только собою заняты; они одиноки, а потому бесплодны»²⁴⁵.

Подобная «публицистика», как известно, у самого Достоевского часто выплескивалась и на страницы романов. Каким удивительным образом процитированные нами строки тургеньевской статьи перекликаются с восклицанием Шатова о тайне рождения: «Было двое, и вдруг третий человек, новый дух, цельный, законченный, как не бывает от рук человеческих; новая мысль и новая любовь, даже страшно... И нет ничего

²⁴⁵ Тургенев И.С. Гамлет и Дон Кихот // И.С. Тургенев. Собр. соч. в 12 т. Т. 11. М. 1956. С. 175-176.

выше на свете!» [т.10, 452]. Вчитываясь в эти строки, легко разглядеть мешковатую фигуру Шатова, своими патетическими восклицаниями призывающего Ставрогина «поднять знамя», пытающегося напитать жизненными соками мертвую ткань его идеологических исканий, вдохнуть жизнь в «восковую фигуру» Николая Всеволодовича, являющуюся символическим олицетворением бесплодности и духовной импотенции. О последнем в этой статье есть практически все – от его аристократизма и «беспочвенности» до «безграничного отрицания» и «неспособности любить». В рассуждении Тургенева о роли Горацио при Гамлете можно усмотреть зарисовку будущих взаимоотношений Ставрогина с Шатовым и Кирилловым.

Отдельные параграфы статьи Тургенева как будто предвосхищают еще не созданных героев пятикнижия Достоевского. Например, концепция образа Мышкина представлена в исчерпывающей полноте. Вообще рассуждения Тургенева о трагическом и комическом элементах, об их неразлучной сочетаемости, во многом созвучны рассуждениям Достоевского в подготовительных материалах к романам «Идиот», «Бесы».

Примечательно, что в статье Тургенева есть даже строки, которые каким-то удивительным образом возвращают нас к проблеме взаимонепонимания Достоевского и Гончарова. Какая-то мистика через века брошенных отражений: «Шекспир и Сервантес, подумают иные, какое же тут может быть сравнение? Шекспир – этот гигант, полубог... Да; но не пигмеем является Сервантес перед гигантом, сотворившим "Короля Лира", но человеком, и человеком вполне; а человек имеет право стоять на своих ногах даже перед полубогом. Бесспорно, Шекспир подавляет Сервантеса – и не его одного – богатством и мощью своей фантазии, блеском высочайшей поэзии, глубиной и обширностью громадного ума; но вы не найдете в романе Сервантеса ни натянутых острот, ни неестественных сравнений, ни приторных кончетти; вы также не встретите на его страницах

этих отрубленных голов, вырванных глаз, всех этих потоков крови, этой железной и тупой жестокости, грозного наследия средних веков, варварства, медленнее исчезающего в северных, упорных натурах; а между тем Сервантес, как и Шекспир, был современник Варфоломеевской ночи; и еще долго после них сожигались еретики и кровь лилась; да и перестанет ли она когда-нибудь литься?»²⁴⁶; «Сервантес ласково выводит перед читателем свои немногочисленные образы, как отец своих детей; он берет только то, что близко ему, но это близкое так ему знакомо! Все человеческое кажется подвластным могучему гению английского поэта; Сервантес черпает свое богатство из одной своей души, ясной, кроткой, богатой жизненным опытом, но не ожесточенной им: недаром в течение семилетнего тяжкого плена Сервантес учился, как он сам говорил, науке терпенья; круг, ему подвластный, теснее шекспировского; но в нем, как и в каждом отдельном живом существе, отражается все человеческое. Сервантес не озарит вас молниеносным словом; он не потрясает вас титанической силой победоносного вдохновения; его поэзия – не шекспировское, иногда мутное море, это – глубокая река, спокойно текущая между разнообразными берегами; и понемногу увлеченный, охваченный со всех сторон ее прозрачными волнами, читатель радостно отдается истинно эпической тишине и плавности ее течения. <...> Сервантес, вероятно, ничего не знал о Шекспире; но великий трагик, в тишине своего Стратфордского дома, куда он удалился за три года до смерти, мог прочесть знаменитый роман, который был уже тогда переведен на английский язык... Картина, достойная кисти живописца-мыслителя: Шекспир, читающий «Дон Кихота»!»²⁴⁷.

В этой картине по странной иронии судьбы все метафорически верно до последнего штриха. Так, Достоевский читал «Обломова», даже сравнивал

²⁴⁶ Там же, с.181.

²⁴⁷ Там же, с. 182.

Илью Ильича со своим Идиотом; Гончаров же, пролистав лишь «десяток живых страниц» из «Бедных людей», а затем еще «какого-то *Голяткина* да *Прохарчина*», перестал читать Достоевского вовсе и лишь спустя время, по собственному признанию, познакомился с «превосходным и лучшим его сочинением – “Мертвым домом”»²⁴⁸.

Эта бинарная оппозиция рефлексующего эгоизма («Гамлет») и альтруистически-подвижнического сумасбродства («Дон-Кихот») очень характерна для художественного мира Достоевского. Такая точка зрения на художественный мир Достоевского может показаться настолько универсальной, что возникает соблазн применить этот критерий в качестве типологического. Действительно, разделить героев Достоевского на «донкихотов» и «гамлетов», условно говоря, возможно. Но проблема заключается в том, что степень условности данной типологии, несмотря на всю ее кажущуюся универсальность, очень высока. Практически все герои художественного мира Достоевского откликаются на эти сверхтипы, однако справедливости ради стоит отметить, что «чистых» «донкихотов» и «гамлетов» мы едва ли найдем в его произведениях. Это опять же подтверждает наш тезис в рамках концепции художественной индивидуологии о полистихийности характеров Достоевского.

В романе «Братья Карамазовы» шекспировские и сервантесовские аллюзии распространяются даже на женские образы. Так, описывая поведение первой супруги Федора Павловича, Аделаиды Ивановны, Достоевский сравнивает ее в пародийном ключе с шекспировской Офелией. Та же Хохлакова представляется каким-то «Дон-Кихотом в юбке», во всяком случае, сумасбродства ей у «ламанчского идадьго» явно не занимать. Эта «дон-кихотша», эта «оплеванная пророчица» способна вынести любое «заушание и осмеяние». Читателю нетрудно догадаться, какой «дульсинеей»

²⁴⁸ См. об этом: Гончаров И.А.: Новые материалы и исследования. Том 102. / Ред.: Ф.Ф. Кузнецов (гл. ред.), и др. М.: ИМЛИ РАН, «Наследие». 2000. С. 217.

навоображал Дмитрий Грушеньку и «офелией» – Катерину Ивановну. Вокруг «Гамлета-Ставрогина» столпился целый сонм «офелий», готовых броситься за ним с любого утеса. Откровенное донкихотство Мышкина тоже не однажды обращало на себя внимание многих исследователей²⁴⁹. Оно реализуется как бы в двух крайних ипостасях: кроткий «Рыцарь бедный», «Н.Ф.Б. своею кровью написавший на щите», и воинственно-сумасбродный – на званом вечере у Епанчиных.

Этими стихиями «гамлетизма» и «донкихотства» «облучены» не только герои переднего плана. Их токи могут быть вполне различимы и в таком, например, «служебном» персонаже как Лебезятников. Он тоже «рыцарь» по отношению к Соне Мармеладовой и одновременно воинственный сумасброд, когда дело касается коммун и будущего устройства общества. Как и в случае с Дон-Кихотом, истоки сумасбродства Лебезятникова также книжные, только катализатором выступают не рыцарские романы, а вульгарно-социалистическая публицистика и естественнонаучная литература.

Некоторые образы Достоевского, отзываясь на эти литературные архетипы, обнаруживают типологическую синтетичность, отсюда и некая сценарная стереометрия (полифония) на уровне раскрытия этих образов.

Так, Хохлакова и Дмитрий, будучи по природе «дон-кихотами», пытаются иногда играть «гамлетов», и хотя зачастую это получается смешно и наивно (вспоминаются упреки, брошенные Салтыковым-Щедриным Гончарову, за изображение «гамлетических» вопросов, возникающих у Обломова²⁵⁰), они как бы «заражаются» этой стихией гамлетизма, что само

²⁴⁹Степанян К. Дон Кихот и князь Мышкин в поиске реальности // Вопросы литературы. 2009. № 5. С. 187-240; Арсентьева Н.Н. Дон Кихот и князь Мышкин // Достоевский и современность. Тезисы выступлений на «Старорусских чтениях». Часть II. Новгород, 1993. С. 4-9; Контелева А.В. Шекспировские аллюзии в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2014. № 2. С. 199-203; Левин Ю.Д. Достоевский и Шекспир // Достоевский. Материалы и исследования, I. Л.: Наука, 1974. С. 108-134.

²⁵⁰ «Высмеял (очень грубо) Щедрин и попытку представить Обломова своего рода русским Гамлетом: «Замечательно, что Гончаров силится психологически разьяснить Обломова и сделать из него нечто вроде Гамлета, но сделал не Гамлета, а жопу Гамлета» // Примечания к роману «Обломов»: Гончаров И.А. СС в 20 т. Т. 5. С. 287-288.- [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/gonchar/texts/gon97/g06/g06-005-.htm>.

по себе весьма примечательно. Стихия смеха подсвечивает эти образы, как-то органично вливается в их «донкихотство», не ломая их голоса. Но так происходит далеко не со всеми героями. Смешение типологических элементов может вести к противоположным результатам, в зависимости от пропорций и последовательности смешивания иных элементов. Так, идеологические нотки служат дополнительными обертонами в шутовской симфонии. Но стоит шутовству примешаться к идеологии, как происходит «скандал», срыв, возникает какофония. Черт вышучивает Ивана – и тот юродствует на суде. Свидригайлов и Порфирий Петрович, иронизируя над шиллерством и наполеонизмом Раскольникова, чуть не доводят его до нервного срыва.

Это касается и женских образов: Грушенька, насмеявшись над гамлетически-гордой Катериной Ивановной, также доводит ее до истерики. Если Хохлакова и Дмитрий, на время заражаясь гамлетизмом, переносят это увлечение как легкую простуду, то Катерина Ивановна, обольщаясь идеей спасительного донкихотства, страдает глубоко и искренне, у нее эта болезнь всегда чревата серьезными осложнениями. «Вы жалкий юродивый!» – кричит она Алексею, указавшему на лживость ее роли. Но в этот момент она сама срывается в юродство, с ней истерика, у нее «ломается голос». В своей ролевой интриге героиня пытается совместить спасительную роль со страдательной: разыгрывая Дон-Кихота, одновременно увлекается и ролью Офелии.

Какую-то «гремучую смесь» гамлетизма и донкихотства представляет собой идея Раскольникова. Его гамлетическое «быть или не быть» – «тварь я дрожащая или право имею» – выливается во вполне дон-кихотовский сюжет – поход на мировое зло в лице старухи-процентщицы. Гамлетические мотивы в Раскольникове безусловно сильны: это и его рефлексия, и бездеятельность, и упреки самому себе в бездеятельности. Но и донкихотство проявляется в

нем в не меньшей мере: ведь к его эгоцентричности и бездеятельной рефлексии примешивается и мессианство («сломать что надо и страдание взять на себя»). Заметим, что кумиром Раскольникова становится Наполеон – не Амадис Галльский, конечно, но тоже ведь человек военный, а, стало быть, в некотором роде, и рыцарь.

Ярче всего дон-кихотство Раскольникова раскрывается во взаимоотношениях с семьей Мармеладовых. В глазах Сони Раскольников предстает каким-то «рыцарем печального образа», и это первое впечатление о нем не обманчиво. Хотя герой и пытается разыгрывать перед Соней Гамлета, но эта роль ему как-то не дается. Раскольников ощущает внутреннюю ложь, деланность жеста, и в итоге саморазоблачается. Причем, как ему не идет роль Гамлета, так и Соне не пристало быть Офелией: утопиться для нее не выход. Этот «гамлет»-Раскольников и в жизни постоянно сбивается на «дон-кихота»: вдруг проявляет заботу об обманутой девочке, отдает последние деньги семье Мармеладовых. Его теория и идея выстраданы, и в этом отношении убедительны, но в то же время «украшают» его добрую натуру, как «деревянные латы». Порфирий Петрович видит его в другой роли: «станьте солнцем, вас все и увидят». Даже теория Раскольникова перекликается с сумасбродно-мудрыми рассуждениями ламанчского идадьго (например, деление на разряды людей: обыкновенных и необыкновенных [т. 6, 38-39]).

Но «донкихотство» Раскольникова, на наш взгляд, подсвечивается еще одним, уже упомянутым, персонажем – Лебезятниковым. Этот герой, задуманный Достоевским, как пародийный персонаж, резонерствует не хуже Дон-Кихота, проецируя на мир свои сумасбродные фантазии, разыгравшиеся в его воспаленном от чтения нигилистической литературы мозгу. Только катализатором ему служат не «преданья старины глубокой», а «фэнтэзи» будущего, так сказать. Щепетильность Дон-Кихота в вопросах рыцарства вполне сопоставима с щепетильностью Лебезятникова в вопросах будущего

общественного устройства. Язвительные остроты Лужина по поводу свято чтимых Лебезятниковым социалистических идеалов воспринимаются им как кощунства, вызывают недоумение, сожаление, даже приводят в ярость, т.е. вызывают буквально те же чувства, которые испытывал и Дон-Кихот к тем, кто скептически относился к рыцарским романам и, соответственно, идеалам. Но как «поступки Дон-Кихота «неизменно расходились с его суждениями, а суждения с поступками» [т. 6, 241], так и никакие теории, никакие убеждения не совращают Лебезятникова, этого «рыцаря нигилизма», с практики добрых дел. Поэтому в такой искренний восторг приходит Андрей Семенович от великодушного (как он считал в тот момент) поступка Лужина, и с такой самоотверженностью он бросается защищать Соню от клеветы этого негодяя. Не случайно Достоевский, характеризуя героя, несколько раз подряд называет его «добреньким» (возможно, аллюзия: «Алонсо добрый»).

К своим «рыцарским романам» «просвещенного нигилизма» Лебезятников пытается приобщить и Соню. В его глазах она представляется какой-то «музой нигилизма». Соня смыслит в этих «смешных книжках», очевидно, не больше, чем в теории Раскольникова, но «про себя», т.е. сердцем, она «понимает» добрую натуру Андрея Семеновича. Примечательно, что, несмотря на все его смелые идеи построения социалистического общества, упразднения института брака и семьи и проч., которые Лебезятников искренне исповедует и проповедует, в нем оказывается очень много такого, что «никогда не уйдет только в слова», – Соня в его присутствии как-то особенно «боязлива, целомудренна и стыдлива», а уж ее сердцу нет оснований не доверять. И кто знает, не случись Раскольникова, может быть, в семье Сони и Лебезятникова родился бы Мышкин, как остроумно заметил однажды А.П. Власкин²⁵¹, рассуждая о «парадоксах художественного генезиса» образов у Достоевского.

Очевидно, формула «всяк за всех виноват» реализуется не только в

²⁵¹ Это замечание было сделано А.П. Власкиным в частной беседе в 2010 г.

этической плоскости, но и в этой характерной, почти космической, стихийной эстетической отзывчивости второстепенных персонажей на идеи, поступки героев переднего плана. Здесь «последние становятся первыми»... И в этом смысле «сценарная полифония» открывает нам широкое поле для исследования типологической полифункциональности образов (таковую возможность мы еще апробируем в дальнейшем) в контексте художественной индивидуологии Достоевского.

Примечательно, что Степан Трофимовичу Верховенскому, например, оказывается одинаково доступной и роль Дон-Кихота, и роль Гамлета. Ему даже удастся роль «воплощенной укоризны», как Христу в поэме о Великом Инквизиторе. И вместе с тем, Степан Трофимович – неизлечимый враль.²⁵²

О художественном воплощении стихии лжи у Достоевского стоит сказать отдельно. Но сначала рассмотрим две широко известные национальные стихии, открытые русскими писателями, творческие интуиции которых, вне всякого сомнения, питали Достоевского.

§ 2.2. Художественная реинкарнация русских национальных стихий в творчестве Ф. М. Достоевского: хлестаковщина и обломовщина

Воплощению конкретно в романе «Братья Карамазовы» свойств русского национального самосознания специальную работу посвятил Г.К. Щенников.²⁵³ Чтобы продолжить и расширить наблюдения этого исследователя, мы и обращаемся теперь еще раз к опыту Гоголя и Гончарова, реализованному и развитому в творчестве Достоевского.

Прежде всего, в отношении к рассмотренной бинарной оппозиции двух мировых типов (Гамлета и Дон Кихота) в русской традиции очень важно

²⁵² О Шекспировских мотивах в романе «Бесы» см., например: Бузина Т.В. На путях самообожения у Достоевского и Шекспира. Ставрогин, Гамлет, принц Гарри // Достоевский и мировая культура. Альманах № 27. СПб: Серебряный век, 2010. С. 142-155.

²⁵³ Щенников, Г.К. Роман Ф.М. Достоевского "Братья Карамазовы" как явление национального самосознания: к 175-летию со дня рождения писателя. – Челябинск: [б. и.], 1996. – 190 с.

обратить внимание и на особый «стихийный» характер выявляемых антагонистов. Примечательно, что И.А. Гончаров интерпретировал образ Гамлета с точки зрения этой стихийной и всемирной отзывчивости. Комментируя роман «Обломов», В.А. Туниманов, приводит некоторые высказывания И.А. Гончарова из статьи «Опять “Гамлет” на русской сцене»: «Свойства Гамлета — это неуловимые в обыкновенном, нормальном состоянии души явления. Их нет тогда в состоянии покоя; они рождаются от прикосновения бури, под ударами, в борьбе. В нормальном положении Гамлет ничем не отличается от других»²⁵⁴. Эту точку зрения писатель передает и своему герою, Райскому, в «Обрыве»: «Над сравнением себя с Гамлетом он не смеялся. Всякий, казалось ему, бывает Гамлетом иногда!»²⁵⁵. Подобное отношение к гамлетизму, как способности вдруг отозваться в ком угодно, тем более ценно, что характеризует и творческий метод самого И. Гончарова, неслучайно подарившего нашей культуре свой «вековечный тип» — Обломова: «Создавая тип, являющийся коренным для всей русской жизни, Гончаров в то же время дал нам и общечеловеческий образ. <...> Обломов такой же вековечный тип, как Гамлет, Дон Кихот, Чацкий и др.»²⁵⁶.

Именно талантам такого уровня поэтического, символического и философского обобщения открываются национальные (Гоголь) и транснациональные (Гончаров) стихии. И если Ап. Григорьев называл Пушкина «заклинателем и властелином многообразных стихий», то Мережковский ставил Гончарова рядом с Гоголем по способности к обобщенно-символическому выражению коренных национальных типов: «из всех наших писателей обладает вместе с Гоголем наибольшей способностью символизма»: «...типы Гончарова весьма отличаются от *исключительно бытовых* типов, какие мы встречаем, например, у Островского и Писемского,

²⁵⁴ Примечания // Гончаров И. А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. — СПб.: Наука, 1997-...Т. 6. Обломов: Роман в четырех частях. Примечания. 2004. С.179. — [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/gonchar/texts/gon97/g06/g06-005-.htm>

²⁵⁵ Там же, с.444.

²⁵⁶ Там же, с. 178-179.

у Диккенса и Теккерея. <...> Это не только Илья Ильич, которого вы, кажется, вчера еще видели в халате, но и громадное идейное обобщение целой стороны русской жизни. <...> И такого поэта наши литературные судьи считали отживающим типом эстетика, точным, но неглубоким бытописателем помещичьих нравов»²⁵⁷.

Скабичевский помещал роман Гончарова в один ряд с шедеврами мировой литературы: «Суждение А. М. Скабичевского об Обломове впервые было высказано им в 1891 г., в первом издании его «Истории новейшей русской литературы». Критик писал, что герой Гончарова и «племенной» тип, который воплощает в себе черты, свойственные русским людям, безотносительно к тому, к какому сословию или званию они принадлежат, и, «можно даже сказать, тип общечеловеческий», – «один из тех вековых типов, каковы, например, Дон Кихот, Дон Жуан, Гамлет и т. п.». Скабичевский, следовательно, отнес Обломова к таким литературным типам, которых теперь все чаще называют “сверхтипами”»²⁵⁸.

В чем же причина этой «сверхтипичности» Обломова? На наш взгляд, в том же, в чем и героев Гоголя: в некой универсальной *стихийной* отзывчивости, откликаемости на все и вся в этом мире и прежде всего на извечные свойства человеческой натуры. Гончаров, например (как вслед за ним и Достоевский), читателю, который и сам с наслаждением предавался бы свободным мечтаниям, лежа на обломовском диване, с удвоенным усердием чертил бы «узор собственной жизни», не будучи связанным по рукам и ногам вздорной необходимостью беспрестанно таскаться на службу, выслушивать упреки и замечания начальства, терпеть интриги и издевательства сослуживцев (всех этих «несчастных», собратьев по бесплодной деятельности, коим несть числа, исполнять указания и надуманные директивы, ниспосланные щедрой рукой «откуда-то сверху», отдавать дань,

²⁵⁷ Там же, с. 397.

²⁵⁸ Там же, с. 347.

общественным условностям и этикету, принимать непосильное участие в пустословной болтовне на исторические, экономические или политические темы, симулируя подчас физическое и нравственное здоровье; словом, заниматься все тем же мишурным вздором, что испокон века стремится заполнить жизнь.

Стоит отметить, что многие литературные герои, олицетворяющие явления русской жизни, стихийны. Стихийны хлестаковщина, ноздревщина, маниловщина, обломовщина, шигалевщина, карамазовщина, смердяковщина и даже хохлаковщина. За всеми этими явлениями угадываются стихийные начала русского национального характера, а порой не только русского – человеческого вообще.

Наиболее утвердившиеся, знакомые нам стихии в русской литературе – обломовщина и хлестаковщина. Причем, Гоголь и Гончаров показали стихии в типах уже сложившихся и, соответственно, воплотившихся в конкретных, единичных художественных образах. Достоевского же интересовали не устоявшиеся явления жизни, а напротив, становящиеся, быть может поэтому стихия карамазовщины выразилась не в одном художественном образе, а сразу в нескольких.

О влиянии Гоголя на Достоевского известно достаточно много²⁵⁹. О влиянии Гончарова²⁶⁰ – значительно меньше: слишком разнятся их

²⁵⁹ История вопроса «Гоголь и Достоевский» практически начинается одновременно с публикации первых произведений Ф.М. Достоевского. В нашей работе мы опирались на следующие работы по данной теме: Виноградов В.В. Гоголь и Достоевский // В.В. Виноградов. Поэтика русской литературы. М. 1976. С. 460-462; Ермилова Г.Г. Мотив визуально-акустического зова: к вопросу о гоголевском «присутствии» в романе «Идиот» // Достоевский и мировая культура. Альманах № 26. СПб. 2009. С. 47-53; Жаравина Л.В. Хлестаковское начало в героях Ф.М. Достоевского; Хлестаков и князь Мышкин // Достоевский и современность. Материалы X Международных старорусских чтений 1995 г. Старая Русса, 1996. С. 40-48; Степанян К.А. Гоголь и Достоевский: диалоги на границе художественности // Достоевский и мировая культура. Альманах № 6. СПб. 1996. С. 141-152; Тынянов Ю.Н. Достоевский и Гоголь (К теории пародии) // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М. 1977. С. 198-226. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://az.lib.ru/t/tynjanow_j_n/text_01015.shtml; Фридлендер Г.М. Достоевский и Гоголь // Достоевский: Материалы и исследования. Т. 7. Л. 1987. С. 3 – 21.

²⁶⁰ Тем не менее, в разные годы были опубликованы работы, в которых творческая связь двух писателей обнаруживалась на различных уровнях. Например, в разработке нашей темы были учтены такие работы, как: Бланк К. Мышкин и Обломов // Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: совр. сост. Изучения. М. 2001. С. 482-507; Битюгова И.А. Роман И. А. Гончарова «Обломов» в художественном восприятии Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. Л. 1976. Вып. 2. С. 191-198; Орнатская Т.И. Достоевский и

художественные стили. Но в художественном восприятии Достоевского роман Гончарова занимал не последнее место. Известно, что Достоевский высоко ценил образ Обломова, и даже однажды сравнил его со своим Идиотом, чем поразил собеседника – типографского работника М.А. Александрова: «– А мой идиот ведь тоже Обломов», – заметил Федор Михайлович²⁶¹. Первой, кто обратил внимание на плодотворность сопоставления этих героев, была Битюгова И.А.²⁶² Позднее Туниманов В.А. продолжил сопоставительный анализ произведений Достоевского и Гончарова («Обломов») через мотив «жалких слов» в романе «Обломов» и «Записках из подполья»²⁶³ и, что наиболее важно для нас, через сопоставление «обломовщины» и «шигалеvщины» как двух стихийных явлений-антагонистов культурно-исторической жизни России²⁶⁴.

Нас же интересует следующее: если «обломовщина» и «хлестаковщина» – действительно стихии, способные проникать и питать образы каких угодно героев, то нет ли в природе карамазовской стихии признаков синтеза этих стихий?

В связи с этим особый интерес вызывают образы таких колоритных сумасбродов как Иволгин, Лебедев, Ежевикин, Лебядкин, которые являются своего рода наследниками Хлестакова и предшественниками Федора Павловича Карамазова. Эти герои всегда «хитрят и плутуют с какой-нибудь видимой целью», а впрочем, «и сами не зная иногда для чего». Иволгин, например, буквально «взрывается» хлестаковщиной, как только перед ним

Гончаров // И.А. Гончаров: матер. конф. Ульяновск. 1992. С. 105-114; Туниманов В.А. «Жалкие слова» («Обломов» Гончарова и «Записки из подполья» Достоевского) // Туниманов В.А. Лабиринт сцеплений: избранные статьи. СПб. 2013. С. 421–430; Туниманов В.А. «Обломовщина» и «шигалеvщина» // «Достоевский и мировая культура»: Альманах. СПб. 2003. № 18; Розенблюм Л.М. Душевная драма Гончарова в свете психологических открытий Достоевского: («Необыкновенная история») // Лит. Наследство. М. 2000. Т. 102. С. 308-326.

²⁶¹ Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников / Сост. А.С. Долинин. В 2 т. Т. 2. М. 1964. С. 252.

²⁶² Битюгова И.А. Роман И. А. Гончарова «Обломов» в художественном восприятии Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. Л. 1976. Вып 2. С. 191-198.

²⁶³ Туниманов В.А. «Жалкие слова» («Обломов» Гончарова и «Записки из подполья» Достоевского) // Туниманов В.А. Лабиринт сцеплений: избранные статьи. СПб. 2013. С. 421 – 430.

²⁶⁴ Туниманов В.А. «Обломовщина» и «шигалеvщина» // «Достоевский и мировая культура»: Альманах. СПб. 2003. № 18.

появляется слушатель: «...сейчас уверял, что всю жизнь, с самого прапорщичьего чина и до самого одиннадцатого июня прошлого года у него каждый день меньше двухсот персон за стол не садилось. Дошел, наконец, до того, что и не вставало, так что и обедали, и ужинали, и чай пили часов по пятнадцати в сутки лет тридцать сряду без малейшего перерыва, едва время было скатерть переменить. Один встает, уходит, другой приходит, а в табельные и царские дни и до трехсот человек доходило. А в день тысячелетия России так семьсот человек начел» [т. 8, 198].

Но если Хлестаков, завираясь до самозабвения, может претендовать хотя бы на какую-то реалистичность, то Иволгин в своих фантазиях выходит за всякие рамки здравого смысла. Например, показательна фантастическая импровизация о «воскресшим из мертвых» рядовом Колпакове. Сила стихии лжи в генерале такова, что временами напоминает ноздревщину.

Стихия хлестаковщины обычно парализует волю слушателя. Ведь и слушатели Хлестакова отдают себе отчет в том, что он завирается; и князь Мышкин понимает, что Иволгин не мог быть камер-пажем Наполеона. Но стихия такова, что невольно втягивает, вовлекает, как мир сказки, мечты... до того, что слушатели невольно поддаются ее обаянию, становятся соучастниками этой игры.

Вероятно, в стихии лжи есть и привлекательные стороны. Фантазии Иволгина иногда настолько поэтически вдохновенны, мечты настолько наивно-простодушны и трогательны (о ребенке, утешающем великого полководца, например), что невольно и сам рассказчик, и содержание рассказа пробуждают добрые человеческие чувства, жалость и сострадание, так как лучшей своей стороной обращены к человеческому сердцу... Его «лира» пробуждает настолько «добрые чувства», что сам князь Мышкин попадает под ее обаяние. В этих завиральных фантазиях помимо хлестаковщины проявляется уже совсем другая стихия – мечтаний о человеческом рае, о Золотом веке человеческих отношений. Такие картины

можно «намечтать» не иначе как лежа на обломовском диване... И, может быть, Иволгин не случайно с этими фантазиями обращается к Мышкину, так как Мышкин и сам мечтатель. Князю мир грезится именно таким: его населяют «изящные, простодушные, умные люди» высшего сословия, в этом мире «Аглая все поймет»... Ведь многие откровенные высказывания князя о жизни и людях воспринимаются окружающими как идиллические сны о самой реальности, «рае на земле» [т. 8, 282]. Для многих героев Мышкин – воплощенная мечта (для Аглаи, для Настасьи Филипповны, Лизаветы Прокофьевны...). И сам он идеальный мечтатель.

В «диалоге» Мышкина и Иволгина как бы сходятся две стихии. Разгул хлестаковской фантазии генерала оплодотворяется почти по-обломовски благодушным сочувствием Мышкина. Так же, как и Обломов, Мышкин всегда обращен к «человеку в человеке». И у такого «тонкого и чуткого на обиду» лгуна как генерал Иволгин преобразаются сами фантазии. Поэтому мы слышим историю о камер-паже в пересказе Мышкину, а не Лебедеву, которому генерал ее уже рассказывал, а князю, вроде бы, только повторяет. В истории Иволгина, рассказанной Лебедеву, все, вроде бы, так... но и не так. *Не так* уже потому, что Лебедев – не Мышкин. Реакции заинтересованного слушателя – короткие ремарки, мимика, жесты, взгляды – в течение рассказа, наконец, сама личность, так или иначе, безусловно, учитывается говорящим, заставляя трансформировать рассказ сообразно со слушателем.

Возможно, в образах Мышкина и Обломова отразились внимание Достоевского и Гончарова к типу мечтателя. Ведь в творчестве обоих писателей прослеживается эволюция этого типа.

У таких мечтателей, как Мышкин и Обломов, действительно, очень много общего. В них много бескорыстия и теплоты, оба источают свет. Много общего у них и во взаимоотношениях с женщинами: Мышкин «вымечтал» Настасью Филипповну точно так же, как Обломов «вымечтал» свою Ольгу Ильинскую, и конечно, в обоих героях много «голубиной

нежности». К тому же они оба «родом из детства». Причем для творчества Достоевского это принципиально важно. Мышкин относится к тем немногочисленным героям, у которых есть теплые воспоминания о своем прошлом. Иногда Мышкин и Обломов удивительно похожи. В своих мечтаниях оба, например, воображают себя полководцами.

Интересно, что Обломов учит любить человека и любить в человеке любой случайный «душевный сор», всякий хлам, наносное. Вспомним, как он бранит Захара за грязь и пыль, которые тот завел в доме, и старается сохранять серьезный тон. Бранит, потому что «так надо», бранит оттого, что и сам увлекается этим *чужим*, псевдоавторитетным мнением.

Этому же увлечению чужим мнением подвержен иногда и князь Мышкин. Обращают на себя внимание его рассуждения о католицизме в гостинной Епанчиных. Трудно не согласиться с Г. Померенцем²⁶⁵, что Достоевский здесь покривил душой, поглумился над художественной логикой образа князя Мышкина. Это не князь, а как будто кто-то другой «Дневник писателя» пересказывает. Прозаизм, дурная публицистика замешалась в художественный текст. Это из каких-то газет, от доверчивости к случайным впечатлениям, одним словом, «совсем не то, и не о том», как говорит сам князь. Поэтому мы не можем согласиться с мнением Е.А. Гаричевой, которая утверждает, что в этом монологе «...голосовое поведение Мышкина свидетельствует о том, что герой все более и более самоутверждается, забывая о своей миссии, с которой он приехал в Россию.

Необходимость самоутвердиться связана с возрастающим сомнением героя в себе и окружающих. Утрачивая веру в человека и собственную цельность, Мышкин прибегает к тем формам, к которым он приобщился, как европейский человек, – к риторике»²⁶⁶.

Интересно, однако, что послужило исследовательнице основанием для

²⁶⁵ Померанц Г. С. Открытость бездне: Встречи с Достоевским. М.1990.

²⁶⁶ Гаричева Е.А. «Резонерская речь» князя Мышкина // Достоевский и современность. Материалы XVI Международных старорусских чтений 2001 г. Старая Русса, 2002. С.58.

такого вывода. Когда и, самое главное, где именно Мышкин мог приобщиться к «европейской риторике»? Неужели в клинике Шнейдера или, может быть, в деревушке, где он ухаживал за бедной Мари? Это «самоутверждение» – нечто чужеродное самой природе Мышкина, как и патетика монолога о католицизме. Но весь этот «сор», способность ошибаться и увлекаться, делает его «по-обломовски» человечным и «по-донкихотски» рыцарским. Это такой же абсурд, как утверждение о наполеонизме в Мышкине²⁶⁷, как и то, что он «обманул детей»²⁶⁸ или, что, «разочаровавшись в себе и людях, Мышкин теряет веру в Бога...»²⁶⁹

Парадоксально, но то, что трудно простить Достоевскому, легче простить Мышкину. Некогда Дружинин написал об Обломове то, что бесконечно сближает героя Гончарова с Мышкиным: «Ребенок по натуре и по условиям своего развития, Илья Ильич во многом оставил за собой чистоту и простоту ребенка, качества драгоценные во взрослом человеке, качества, которые сами по себе, посреди величайшей практической запутанности, часто открывают нам область правды и временами ставят неопытного, мечтательного чудака и выше предрассудков своего века, и выше целой толпы дельцов, его окружающих...»²⁷⁰. Эта «детскость» и «чистота» стали неотъемлемыми элементами «обломовщины», которая, одной из своих сторон отозвалась и в князе Мышкине. Обломовщина – это стихия, в которой есть все; в ней среди бумаг, тряпья, клопов и газет теплится самое дорогое – человеческое сердце, «голубиная душа». Этот сор и дрянь необходимы ей, как оболочка, некий «кокон». Т.е. почти по-ахматовски: «Когда б вы знали из какого сора растут стихи, не ведая

²⁶⁷ См.: Подосокорский Н.Н. Наполеонизм князя Мышкина // Литературоведческий журнал. Секция языка и литературы РАН. ИНИОН РАН. 2007. № 21. С. 113-125.

²⁶⁸ См. работу Касаткиной Т.А. «И утаил от детей». Причины непроницательности Льва Мышкина // Достоевский и мировая культура. Альманах № 4. Москва, 1995. С. 48-53.

²⁶⁹ Гаричева Е.А. «Резонерская речь» князя Мышкина // Достоевский и современность. Материалы XVI Международных старорусских чтений 2001 г. Старая Русса. 2002. С.59.

²⁷⁰ Дружинин А. В. Из статьи «Обломов». Роман И.А. Гончарова // В.Г. Белинский, Н.А. Добролюбов, Н.Г. Чернышевский, Д.И. Писарев. Статьи о русской литературе. М. 2013. С. 180. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/gonchar/critics/gvk/gvk-161-.htm>

стыда...». Примечательно, что с Мышкиным многие герои «Идиота» ведут себя как с Обломовым – тарантьевы, алексеевы, пенкины, в исключительных случаях как штольцы, когда желание разрушить этот кокон становится почти *маниакальной* потребностью их личности.

Характерная деталь: возможно, в создании образов Мышкина и Обломова сказалась «вековая тоска» по историческому и внеисторическому идеалу, тоска, которой посвящены едва ли не лучшие поэтические страницы Достоевского. Применительно к «Подростку» и «Бесам» можно говорить о поэтике безысходности и тоски. Рассуждения Версилова о «Золотом веке», брошенное Степаном Трофимовичем зерно «вековой грусти» в сердце маленького Коли Ставрогина и последующее облучение этой стихией многих героев романа – всё это явления генетически близкие.

Стихия обломовщины проникает во многие образы в произведениях Достоевского. В «Сне Обломова» находим такие замечательные строки о формировании эстетического идеала у Илюши: «Населялось воображение мальчика странными призраками; *боязнь и тоска* (выделено мной – Ф.М.) засели надолго, может быть навсегда, в душу. Он печально озирается вокруг и все видит в жизни вред, беду, все мечтает о той волшебной стороне, где нет зла, хлопот, печалей, где живет Милитриса Кирбитьевна, где так хорошо кормят и одевают даром...

Сказка не над одними детьми в Обломовке, но и над взрослыми до конца жизни сохраняет свою власть»²⁷¹.

Сложно сказать, какие сказки рассказывал Степан Трофимович на ночь Коле Ставрогину. Но его сон о «Золотом веке» во многом напоминает обломовский, с той лишь разницей, что у Ставрогина грезы о европейском

²⁷¹ Гончаров И.А. Обломов // Гончаров И. А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. — СПб.: Наука, 1997—... Т. 4. Обломов: Роман в четырех частях. 1998. С. 118-119. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/gonchar/texts/gon97/g04/g04-005-.htm>

рае, а у Обломова – о русском, национальном. Судя по воспоминаниям Лизы Тушиной, художественную правду ее учитель ценил выше исторической. Мышкин – наиболее явный носитель стихии обломовщины. Но доказательством ее всепроникающего свойства, общечеловеческой природы является то, что обломовщина не знает ни социальных, ни возрастных, ни временных границ. Не все и не всегда, конечно, как Обломов, могут подняться до созерцания таких идиллических картин, иной и «село вдруг родное спалит» (как сказано о Смердякове). Для этого необходимо отрешение от всякой деятельности и глубокое погружение в созерцательность. Фантазии Дмитрия Карамазова, мечущегося между Самсоновым, Горсткиным и Хохлаковой в поисках денег, например, напоминают лишь маниловщину с оттенком ноздревщины.

Интересно, что когда Дмитрий попадает под арест, он вынужденно погружается в размышления и созерцательность. Лежа «на нарах», как на обломовском диване, он с прежним увлечением предается мечтам: «чертит узор собственной жизни» о своем очистительном будущем, в котором «начнется совсем новая Грушенька, а вместе с нею и совсем новый Дмитрий Федорович, безо всяких уже пороков, а лишь с одними добродетелями» [т.14, 332]. В этих пестрых фантазиях вполне различимы «жалкие слова» Обломова, которыми тот сам себя доводит до слез. Но здесь же мелькает и что-то хлестаковское, потому что, в конечном счете, это и есть карамазовщина.

Эта «альтруистичекая ложь» вкупе с прекраснодушным мечтательством составляют сложный комплекс хлестаковско-обломовских черт, свойственных многим значимым героям Достоевского.

Обломовщина в художественном мире Достоевского способна вдруг проявиться в героях и ситуациях, в которых ее не ожидаешь обнаружить. Например, Раскольников, накануне убийства, лежа на диване, мечтает обо «всем капитале разом», в то время как Настасья по-штольцевски

«терроризирует» его «медными деньгами» за уроки. Заемное письмо Зарницыной, обескураживающее Раскольникова, – это как «письмо старосты» в адрес Обломова. А как органично сочетается стояние «перед отчизной воплощенной укоризной» с полеживанием на боку Степан Трофимович Верховенский... Какую обломовскую «поэму» о Зарницыной-Пшеницыной сочиняет Разумихин. Об этом очень хорошо писал В.А. Туниманов: «Вполне вероятно, что и хозяйка Раскольникова Зарница («Преступление и наказание», 1866) в творческом сознании Достоевского соседствовала с Пшеницыной, — очевидны не только явное фонетическое созвучие имен героинь, но и психологическая соотнесенность; вот как живописует Разумихин комфортно-кулинарное царство Зарницыной, которая была «застенчива до судорог»: ”Тут, брат, этакое перинное начало лежит, – эх! Да и не одно перинное! Тут втягивает; тут конец свету, якорь, тихое пристанище, пуп земли, трехрыбное основание мира, эссенция блинов, жирных кулебяк, вечернего самовара, тихих воздыханий и теплых кацавеек, натопленных лежанок, – ну, вот точно ты умер, а в то же время и жив, обе выгоды разом!”»²⁷². «Перинное начало» – это начало всех «обломовских начал», никогда еще художественная мысль Достоевского не поднималась до таких обломовских обобщений.

Стихия обломовщины растворена даже в таком, казалось бы, далеком по своим душевным качествам герое, как Федор Павлович Карамазов. У него в доме, как у Обломова, всего много: есть и крысы, создающие уют и ощущение обитаемости, и тараканы, готовые упасть в суп. А характер взаимоотношений Федора Павловича и Григория во многом напоминает взаимоотношения Обломова и Захара. На это обратил внимание еще В.А. Туниманов, комментируя роман «Обломов»²⁷³.

²⁷² Примечания // Гончаров И. А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. СПб.: Наука, 1997-...Т. 6. Обломов: Роман в четырех частях. Примечания. 2004. С. 406. – [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/gonchar/texts/gon97/g06/g06-005-.htm>

²⁷³ Там же.

Следует заметить, что в отношении Достоевского и Гончарова к стихии обломовщины сказывается как мировоззренческая, так и идеологическая напряженность. Обломовщина – это своего рода «подполье» мечтательности. Конечно, не так, как у Достоевского, где в тайниках человеческого сознания, образно выражаясь, спрятаны склянки с химикалиями, ядами и отравami духа, где вселенная сжимается до размеров «баньки с пауками». Обломовщина, наоборот, – теплое и уютное место («погребок»), полное снеди и отваров для души и тела, «колыбель-могила», в которую подсознательно может стремиться практически каждый человек. Подполье Достоевского рождается не от погружения в созерцание, а от погружения в «темный, подземный, гадкий разврат-развратишко» сознания. А потому извечный вопрос Обломова: «где ж человек-то?», – обращен ко всему творчеству Достоевского. Слишком далеко заходит герой Достоевского «в поисках человека в человеке». В этих духовных исканиях мытарствуется душа, ломается, уродуется и коверкается личность. Аксиологические доминанты героев Достоевского таковы, что всякие упоминания о плоти связывается с чем-то дурным, рожают, в лучшем случае, комический эффект. Не так в мире Обломова. Здесь каждый «жучок-паучок» как будто очеловечен, проникнут симпатией, согрет авторской иронией, вписан в необходимый, завершающий героя фон. В подполье Достоевского, скорее, «опаучен» сам человек.

Здесь нам кажется уместным обратиться к мнению американского слависта, профессора Роберта Л. Бэлнепа, так как его точка зрения для нас тем более авторитетна, что является «взглядом со стороны». Будучи представителем другой культуры, он уловил важнейшие для нас признаки стихийности (хотя он и не использует этот термин) в сути такого явления как «карамазовщина». Это – еще один аргумент, подтверждающий объективный характер наших наблюдений: «Таким образом, карамазовщина вырастает из некоторой совокупности свойств в движущую силу романа, воздействующую

на Карамазовых и на тех, кто их окружает. Недаром прокурор стремится придать понятию карамазовщины смысл, выходящий далеко за рамки того, о чем непосредственно повествуется в романе, рассуждая: "В самом деле, что такое это семейство Карамазовых, заслужившее вдруг такую печальную известность по всей даже России? Может быть, я слишком преувеличиваю, но мне кажется, что в картине этой семейки как бы мелькают некоторые общие основные элементы нашего современного интеллигентного общества" (Т.15. С.125). Благодаря множеству таких подсказок и содержащимся в тексте многочисленным ассоциациям, представляемым читателю, карамазовщина оказывается громадным массивом внутри романа и даже во внероманном мире, инерционной, парадоксальной силой, опирающейся на неустойчивые, вступающие в противоречие представления – интеллект и сладострастие, подлость и гордость, любовь к жизни и саморазрушение, юродство и бунт. Из этого центра карамазовщина разрастается в сложную, запутанную совокупность свойств – структуру, сосуществующую с другими структурами, также имеющими устойчивые признаки и соприкасающимися с карамазовщиной общими гранями»²⁷⁴.

Символично, что Достоевский закончил итоговый роман словами: «Ура Карамазову!» Обратим внимание: не «ура Алеше», а именно «Карамазову». Очевидно, что это и «ура карамазовщине». Ведь и весь первый роман предполагавшейся диалогии оказался посвящен Карамазовым, т.е. и карамазовщине, а не «зосимовщине» или «смердяковщине». И если мы будем утверждать, что карамазовщина есть только олицетворение низких сладострастных инстинктов, то мы покривим душой и неизбежно поглумимся над творческим замыслом Достоевского.

Действительно, Карамазовых часто обвиняли в сладострастии, связывая это понятие с исключительно половым вожделением. Между тем само понятие сладострастия значительно шире. Карамазовы как раз

²⁷⁴ Бэлнеп Р.Л. Структура "Братьев Карамазовых" / Пер. с англ. СПб. 1997. С. 47-48.

безгранично расширили «сферу интимного». Сладость страсти, упоение страстями – это способность созерцать бездны и отдаваться во власть взаимоисключающих движений души, это одержимость разными эстетическими идеалами.

Мощь стихии определяется напряженным взаимодействием силовых-смысловых полей, разницей потенциалов формы и содержания. Карамазовщина – это еще и эстетика, широта, «бездность» эстетического вкуса. И авторское отношение ко всем без исключения героям романа проникнуто подобной эстетизацией. Особенно это очевидно на примере таких героев, которых традиционно принято считать «отрицательными». Зачастую такие «демонические» персонажи у Достоевского, как Свидригайлов, Ставрогин, Петр Верховенский, Федор Павлович и Смердяков, оказываются эстетически более убедительными, чем образы праведников; во всяком случае, реалистичнее и колоритнее.

Подобно тому, как и обломовщина немыслима без семейственности, для понимания карамазовщины тоже необходимо представлять всю семью в совокупности. Принципиально важно, что стихия обломовщины порождена семейными традициями и устоями и имеет прочное культурно-историческое основание. Карамазовщина же связана с другой эпохой – эпохой ломки и разрушения, которая, с легкой руки Достоевского, проявилась в типе «случайного семейства». Возможно, поэтому обломовщина воплотилась в единичном образе, а карамазовщина распалась на четыре составляющие, и этот распад глубоко символичен.

Хлестаковщина – в большей степени социальное явление, чем личностное (об этом говорит и название комедии), хотя и в ней проявился личностный план – талант, исключительная «завиральность» героя, а потому и название этой стихии прочно ассоциируется с именем Хлестакова.

Чтобы определить характер взаимодействия стихий, предпримем сопоставление всех трех стихий по нескольким параметрам.

Хлестаков все время как бы скользит по поверхности. В нем нет глубины; точнее, он не способен в нее заглянуть, «его несёт». Как будто о нем Пушкин сказал: «как беззаконная комета в кругу расчисленном светил». Обломовщина – тоже стихия разгула воображения, однако вектором обращенная на себя. В своих фантазиях Обломов не стремится выйти за границы своего я, наоборот, он всегда созерцательно самоуглублен. Обломовщина – ровное, «державное» волнение могучей стихии, этакое богатырское полеживание на печи Ильи–Муромца, неискушаемого мирской суетой. Эта стихия *противодействия* направлена внутрь и замыкает силы на себя. Отсюда ее мощное обволакивающее и вовлекающее свойство. Поэтому все, что попадает в силовое поле этой стихии, устремляется к центру, туда, где покоится «золотое сердце» и «голубиная душа» героя.

Карамазовщина же, напротив, обращена вовне, она имеет вертикаль («идеал содомский и идеал Мадонны», «горняя мудрость» и «бездны», в которые тянет окунуться «вверх пятами») и хлестаковскую горизонталь («разгул»). Напряжение между ее полюсами «родит бури» – «карамазовский безудерж». Эта стихия в любом своем проявлении – исхождение из своего Я, деятельность. Она может стремиться к обломовщине, а точнее, к ее «отрицательному дистилляту», как к некоему недостижимому пределу. Ведь «коньячок, монастырек», «в покойном довольстве жить и чтобы никому не кланяться», «поросячество» и «чревная любовь» к «клейким листочкам» – это образы «отрицательной обломовщины».

§ 3. Драматургизм поэтики и сценарная полифония в образной среде произведений Достоевского

Одной из неизбывных деперсонифицированных стихий, «питающих» творчество Достоевского, можно считать стихию театральности.

Достоевский «писал сценами». Драматургичность его произведений отмечалась еще в начале XX века, в частности Вячеславом Ивановым²⁷⁵. Позднее к этой теме возвращались многие исследователи творчества писателя²⁷⁶. В интересующем нас аспекте творчество Достоевского представляет собой настолько обширный материал, что заслуживает самостоятельного рассмотрения. Наиболее явно эта стилевая особенность воплотилась в итоговом романе «Братья Карамазовы», уже структурная организация которого подчеркнута драматургична. Здесь, в отличие, например, от «Бесов», где этот элемент не менее значим, он отражается уже в названиях книг и глав, как будто фиксирующих драматические сцены и акты с последующей их детализацией.

Например, книга первая «Неуместное собрание» включает несколько «сцен», как бы соподчиненных постановок: «Старый шут», «Верующие бабы» и «МалOVERная дама», «Буди, буди!», «Семинарист-карьерист». Сцена «исповедей» Дмитрия имеет сложную жанровую природу: от романтической драмы до трагедии, и от трагедии до комедии, которая угрожает перерасти в фарс. Об этом замечает и сам Дмитрий: «Первую половину ты понимаешь: это драма, и произошла она там. Вторая же половина есть трагедия, и произойдет она здесь» [т.14, 106]. Однако уже само название главы вносит элементы фарса в трагедийный сюжет: это, конечно, «исповедь горячего сердца», но «вверх ногами». Такая жанровая двойственность, «трагикомедийность» будет сопровождать образ Дмитрия на протяжении всего романа. Эта же синтетическая драматургическая структура характеризует сцену в доме Федора Павловича (которая также включает целый ряд «подсцен»: «Контроверза», «За коньячком», «Сладострастники»); сцену «Обе вместе» и т.д. Более того, многие сцены находятся в диалогических отношениях, образуя полифонические конклавы и ансамбли. Например,

²⁷⁵ Иванов Вяч. И. Достоевский и роман-трагедия // В.И. Иванов. Родное и Вселенское. М.1994. С. 282-311.

²⁷⁶ См.: Достоевский и театр: Сб. статей / под. ред. А.А. Нинова. Л. 1983. 510 с. и мн. др.

«Контроверза» и «Бунт» – с «Великим инквизитором»; «Буди, буди!» – «Маловерная дама», и т.д.

Удивительно, что несмотря на кажущуюся разработанность темы, которую можно условно обозначить как «Достоевский и театр» или «драматургичность Достоевского», мало кто из исследователей обращал внимание на «сценарный полифонизм» в романах писателя в контексте разножанровой природы житнетворчества его персонажей. Между тем «сценаристов» в художественном мире Достоевского достаточно много.

Масштаб художественного дарования писателя во многом определяется его прозорливостью в отношении форм будущего искусства. Достоевский выступает предтечей многих направлений в литературе и философии XX века. Если Гоголя можно считать предтечей модернизма (такие интерпретации творчества Гоголя становились особенно популярными в начале XX века), то Достоевский своими художественными интуициями во многом предвосхитил не только модернизм и экзистенциализм, но и постмодернизм. Эти художественные прозрения Достоевского можно считать своего рода контрапунктом «полифонизма», открытого М.М. Бахтиным.

Достоевского «принимали за своего» практически все: символисты, экзистенциалисты и даже футуристы²⁷⁷, предлагавшие «сбросить его с парохода современности», которые тем не менее перенимали и развивали его приемы. Однако и само это «будущее» вносит существенные коррективы в осмысление прошлого. Каждая эпоха открывает в Достоевском, как и в любом большом художнике, новую грань, будь то идеологизм, диалогизм, полифонизм или что-то иное. Поэтому, с одной стороны, интересно оценить роль Достоевского в формировании постмодернистской эстетики, с другой –

²⁷⁷ См. программные статьи русских символистов и творчество футуристов, в частности, В.В. Маяковского. Мотивы Достоевского в творчестве В.В. Маяковского обозначены, например, в работе Кожина В.В. Достоевский или герои Достоевского // Кожин В.В. Размышления о русской литературе. М. Современник. 1994. С. 236-239.

не менее интересны и те новые грани, которые открываются нам в произведениях Достоевского с точки зрения постмодерна.

Обычно понятие полистилистики связывают именно с явлением постмодернизма²⁷⁸, однако его элементы можно обнаружить у многих писателей, в том числе и у автора «великого пятикнижия». А понятие полифонизма, введенное в научный оборот М.М. Бахтиным в 20-е годы прошлого века, как известно, прямо сориентировано на множественность голосов и сознаний героев в художественном мире Достоевского. Но явления литературной жизни XX в. дают возможность интерпретировать полифонизм в более широком смысле. Например, как полифонизм направлений, стилей, жанров в искусстве, которые в той или иной мере проявляются в поэтике Достоевского.

Говоря о полифонизме романа Достоевского, мы привыкли интерпретировать это понятие в бахтинском смысле. Между тем такое привычное определение полифонии может не удовлетворять именно в силу своей специфической узости. Оно стремится практически полностью игнорировать пластический элемент, который все же является неотъемлемым элементом поэтики Достоевского. Когда-то Бахтин утверждал практическую невозможность адекватной постановки Достоевского на сцене: «Мы не созерцаем героя, а сопереживаем ему. Достоевский завлекает нас в мир героя, и мы не видим его вовне. <...> Поэтому герои Достоевского на сцене производят совсем иное впечатление, чем при чтении. Специфичность мира Достоевского изобразить на сцене принципиально нельзя. <...> Самостоятельного нейтрального места для нас нет, объективное видение героя невозможно; поэтому рампа разрушает правильное восприятие

²⁷⁸ См. характеристику постмодернизма в работах Н.Л. Лейдермана и М.Н. Липовецкого. Например: Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950-1990-е годы. В 2 т. Т. 2: 1968-1990. М. 2003. 688 с; Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики. Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. пед. ун-та, 1997. 317 с. А также: Якимович А. О лучах просвещения и других световых явлениях (культурная парадигма авангарда и постмодерна) // Иностранная литература. 1994. № 1. С. 243. и др.

произведения. Театральный эффект его – это темная сцена с голосами, больше ничего»²⁷⁹.

Думается, что эти слова отражают мнение М.М. Бахтина в заостренно концептуальной форме. Возможно, сложность постановки состоит еще и в том, что любое произведение Достоевского – это полиспектакль. Сознание здорового человека стремится к монологичности, иначе в нем воцаряется хаос. Монологическое сознание режиссера практически всегда будет игнорировать множественность сценариев и стремиться к одному, своему или авторитетному чужому – не важно.

Рассмотрим для примера «репертуарно-эстетический» план в итоговом романе «Братья Карамазовы».

Родоначальником семейного «карамазовского театра», безусловно, можно считать Федора Павловича, «всю жизнь свою любившего представляться, вдруг проиграть какую-нибудь неожиданную роль».

Возможно, бескорыстное служение театру жизни сообщает Федору Павловичу избыток видения, способность проникать не только «физиономии», но и людские сердца. Его режиссерские ремарки почти всегда безошибочны.

Например, в сцене «За коньячком» Смердяков разыгрывает целый спектакль, адресованный разным зрителям. Но особенности этой сцены таковы, что спектакль Смердякова находится как бы внутри другой постановки²⁸⁰ – Федора Павловича, который, почуяв режиссера-конкурента, гонит его «за кулисы» – в лакейскую: «А убирайтесь вы, иезуиты, вон <...>. Не дают, каналы, после обеда в тишине посидеть» [т.14, 121].

Памятна, в «театральном» аспекте, и встреча Катерины Ивановны и

²⁷⁹ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 406.

²⁸⁰ Еще более сложным этот полиспектакль становится, если учесть, что в качестве зрителя в сцене присутствует еще один «режиссер» – Иван Карамазов с готовым сценарием трагедии «Великий инквизитор». А все это вместе по принципу организации напоминает «Мышеловку» в «Гамлете» В. Шекспира, но только в усложненном варианте. К тому же цели героев-постановщиков аналогичны: через провокацию добиться психологической реакции и тем самым разоблачить, «вывести на чистую воду».

Грушеньки в главе «Обе вместе». Здесь каждая из героинь пытается разыграть и навязать собеседнице свой сценарий. И таких театральных сцен в романе множество. Слово «сценарий» употребляется здесь в условном значении: оно очень хорошо передает специфику поведенческих ролей, которые герои избирают для себя и навязывают другим.

Необходимо отметить, что история этой «карамазовской драматургии» имеет свои давние истоки. Немало иллюстраций на эту тему дают нам и другие произведения Достоевского. Так, Варвара Петровна Ставрогина, например, сочиняет всё, не только роли, но «даже костюм» Степану Трофимовичу; Петр Верховенский то и дело «сочиняет себе лицо» и «выдумывает» лица другим («Бесы»); Фома Фомич буквально тиранит своими «сценариями» семейство Ростанева («Село Степанчиково и его обитатели»); Мармеладов умудряется вписать в собственный сценарий о страшном суде монологи самого Господа Бога; Порфирий Петрович буквально «забрасывает» «сценариями исхода» Раскольникова («Преступление и наказание»). Можно сказать, что некая театральная стихия, так или иначе, проникает практически во все образы.

Интересна в этом плане встреча Тихона и Ставрогина. Ставрогин пытается выстроить сцену по законам своего театра. Причем законы этого театра сказываются не только в слове, но и в пластике, жесте, интонации, мимике, столь выразительно сопровождающих высказывание героя. Но вдруг, по каким-то причинам, рампа, отделяющая *режиссера-демиурга* от действия, рушится, и Ставрогин сам попадает в чужой сценарий. И как только Ставрогин теряет «авторитетную точку вневсечности» (Бахтин М.М.), он сам становится сопричастным чужому действию, в котором он может быть уже *героем*, причем не первого плана. Действо это настолько стихийно и бесконтрольно, что на короткое время парализует сознание даже такого «премудрого змия» как Николай Всеволодович, отчего он испытывает явный дискомфорт. Такое случается у Достоевского довольно часто, так как

сложное, напряженное взаимодействие сценариев и сценаристов – отличительная черта поэтики автора.

Например, Лужин приходит на встречу с Раскольниковым не просто с готовым сценарием этой встречи, но даже с хорошо отрепетированной ролью – благодетеля и покровителя «бедных родственников». Но неожиданным образом попадает в другой сценарий (романтической драмы), и его чуть не спускают с лестницы. Сам Раскольников, можно сказать, тщательно репетирует свою речь и свой сценарий, читая письмо матери, причем с полной актерской самоотдачей. Он убедительно входит в роль, расставляет мрачные декорации, готовит трагедийное произведение. Помимо прочего, он устраивает своеобразный «кастинг» старухе-процентщице, а его «пробы» напоминают черновые «прогоны» и генеральную репетицию будущего действия. Примеров можно привести еще много, но важно отметить одну характерную черту: помимо своего сценария Раскольников часто как бы попадает в сценарии других персонажей – Сони, Порфирия Петровича, Свидригайлова. Они его втягивают в свои «спектакли», но и он сам в этом отношении восприимчиво отзывчив, способен заигрывать по чужим сценариям во всех «спектаклях» одновременно.

Вместе с тем, театральность в Раскольникове как бы зачаточна, она для героя не самоценна: «эстетическая я вошь, и более ничего», – заключает о себе Родион Романович. Возможно, из-за этого актерского «дилетантства» он и «не выдерживает роли» в сцене признания в преступлении, точнее даже, на «репетиции» признания. И в результате его «целование земли» в восприятии невольных зрителей – всего лишь «лобызание грунта»: «Он стал на колени среди площади, поклонился до земли и поцеловал эту грязную землю, с наслаждением и счастьем. Он встал и поклонился в другой раз.

– Ишь нахлестался! – заметил подле него один парень. Раздался смех.

– Это он в Иерусалим идет, братцы, с детьми, с родиной прощается, всему миру поклоняется, столичный город Санкт-Петербург и его грунт

лобызает, – прибавил какой-то пьяненький из мещан» [т.6, 405].

Раскольников – не единственный персонаж, неудачно исполняющий некоторые роли. Вспоминаются, например, и неудачные «пробы» Версилова на роль то ли «христианского послушника», то ли «православного постника», и его покаянная расписка в несостоятельности: «Друзья мои, я очень люблю бога, но – я к этому не способен» [т.13, 447].

Своеобразную проверку на соответствие роли проходят и другие герои романного пятикнижия. Например, точно так же, как и Раскольников, его «идеологические братья» – Иван Карамазов и Николай Ставрогин, – стремясь разыграть собственные покаяния, превращают их в юродиво-шутовские выверты (см. исповедь Ставрогина, поведение Ивана на суде). Николай Всеволодович, подобно Раскольникову, воспринимает рецепт духовного оздоровления как билет на спектакль «Эпитимья». И Тихон прозорливо угадал, что у того выйдет комедия. Для него ясно, что Ставрогин запутался в жанровом репертуаре своей судьбы. Николаю Всеволодовичу не по силам эта комедийная роль; покаянное амплуа – не его эстетическая стихия. Не вынесет он «заушания и осмеяния», «не подготовлен», захлебнется в стихии смеха.

Комическую роль на суде предрекает романтику-Ивану и «отрезвевший» Смердяков, своим самоубийством превративший рассуждения Ивана о «почтительном возвращении билета» в пустые, ничем не обеспеченные, «облигации эпатажного займа». По-сути, только Смердякову и удастся вернуть эту «контрамарку», правда, ценой собственной жизни; у Ивана и «билета»-то никакого нет.

Проблема Раскольникова в том, что на более искушенных в области эстетики персонажей его игра производит посредственное впечатление. В их театрах он явно не тянет на главные роли, а на второстепенные – сам не согласен. Хотя «перспективы творческого роста» признают и Порфирий, и Свидригайлов. Свидригайлов, глядя на его «студенческие работы»,

аттестовал Раскольникова как будущего большого актера, правда, когда «дурь повыскачет».

Даже дилемму Раскольникова: «Тварь я дрожащая – или право имею» можно истолковать в театральных терминах: «Актер я в этом театре жизни или участник массовки?» Раскольников претендует на главную роль, не имея ни необходимого жизненного опыта, ни яркого таланта. А вот другие – Ежевикин, Лебядкин, Липутин, Лебедев, Порфирий, Свидригайлов, Федор Павлович, даже Смердяков, – значительно больше испытали в жизни. И потому их актерский опыт богаче, режиссура и игра намного удачнее, убедительнее, художественнее. В своем сценарии Раскольников отводит себе роль ни много ни мало гордого созерцателя человеческих глупостей, стоящего где-то там, «высоко-высоко на аршине пространства». Однако в сценариях других режиссеров он занимает менее значительное место.

То, что Порфирий и Свидригайлов «не пускают» Раскольникова на главные роли в своих «театрах», может быть связано не только с его неопытностью, но еще и с чуждым художественным направлением. Ведь сама постановка и место в ней каждого героя напрямую зависят от мировоззрения и эстетической ориентации автора сценария или режиссера. На страницах романов Достоевского мы можем встретить и классическую трагедию, и модернистские постановки, и элементы театра абсурда. Поэтому полилог сценариев осложняется и полилогом художественных методов, направлений, стилей; а следовательно, происходит столкновение и разных жанров. Ведь если одни герои предпочитают работать в жанре трагедии, то другие стремятся втянуть их в свою буффонаду или фарс, пытаются сделать их героями репризы.

Показательна в этом отношении сцена в монастыре в романе «Братья Карамазовы». Это момент встречи сразу нескольких жанров и направлений: «жития», «философского монолога», «просветительской проповеди», «романтизма» (шиллеровского и байронически-гетевского типа); и всё это,

по воле Федора Павловича, то и дело окатывается стихией шутовства. Практически каждый из героев идет на эту встречу со своим сценарием и выступает в характерном для него жанре. Интересно, что Дмитрий, как «театральный критик», квалифицирует шутовское поведение отца в монастыре как «недостойную комедию». Но Митя – лицо заинтересованное, а потому его оценка не может быть признана объективной.

Федор Павлович становится, пожалуй, главным героем этой встречи, и именно потому, что разыгрываемая им комедия – зрелище «более чем достойное». Театральное мастерство отца-Карамазова буквально затмевает всех. Провоцируя шутовскими выходками окружающих, Федор Павлович своей игрой заставляет их сбросить привычные амплуа-маски, искривляет привычное «ролевое пространство». Как заигравшийся актер, он работает с такой самоотдачей, что временами его игра производит двойственное впечатление – не то беснования, не то юродства. Его игру оценил даже Зосима, который, оставляя гостей на некоторое время, обратился к Федору Павловичу «с веселым лицом». Встретив этот «шутовской манифест», эту хлесткую «пощечину общественному вкусу» улыбкой одобрения, старец произвел неизгладимое впечатление на отца-Карамазова: он тут же наградил Зосиму «похвальным листом».

Впечатление от этой встречи настолько запало Федору Павловичу в душу, что он даже придумал, как со старцем породниться, сделать его немножко ближе, немножко более «карамазовским». Отчего, вероятно, и произошел на свет рассказ-анекдот об «остроумном» «сладострастнике» старце Зосиме. Рассказ этот вполне художественный, хотя и выполнен в жанре дружеского шаржа. Федор Павлович отказывается видеть другого человека в узких рамках одного амплуа, одной жизненной фабулы. Он как бы выворачивает наизнанку афоризм сына Мити, и вполне мог бы сказать: «Узок, человек, узок, я бы расширил». Так, для него «узок» даже старец Зосима. Отец Карамазов не мог знать предыстории старца, известной

читателям из «Жития старца Зосимы», но в его бурной режиссерской фантазии можно увидеть невоплотившуюся судьбу молодого человека, офицера, тогда еще не Зосимы, который нагрешил в свое время и бог знает до чего еще мог бы прийти. Если сам Зосима называет себя молодого «существом почти диким, жестоким и нелепым»: «Пьянством, дебоширством и ухарством чуть не гордились <...> был я отроду нрава веселого» [т. 14, 268], – то почему же неправдоподобны фантазии Федора Павловича на тему нравов этого человека? Поэтому один и тот же герой в одном сценарии может быть драматическим персонажем (в житии), а в другом, по-карамазовски вариативном, – уже комедийным.

В другом случае по сценарию Ивана Карамазова он сам – трагедийный персонаж, которому не надо «миллионов, а надобно мысль разрешить». В своем моноспектакле он обнажает проблему мирового зла, порочности человеческой природы и т. д. Кстати, сценарий Смердякова о русском солдате – проще, но на ту же тему. В своем сниженном варианте это пародия на Легенду о Великом Инквизиторе. У этих героев, несмотря на формальную разницу, одинаковый эстетический принцип. Они отражаются друг в друге, как в кривом зеркале.

В *своем* жизненном сценарии Смердяков, как мы уже отмечали, прочит Ивана на роль Великого Инквизитора и пытается навязать Ивану эту роль. Так, из своего спектакля, в котором Иван выступает режиссером и стоит над Христом и Инквизитором, он переходит в спектакль Смердякова, где оказывается одним из актеров, подчиняющимся воле постановщика.

Здесь стоит заметить и о «кулинарном аспекте» их театрального творчества. Если Смердяков «артист на уху и кулебяки», то Иван Федорович – «шеф-повар» на литературной кухне. И тот, и другой умеют «подать специально». Под каким «соусом» Иван подает свое главное идеологическое «блюдо» – «поэму о Великом Инквизиторе» – Алеше (кстати, в трактире), каким «картинными» «закусками» он его приправляет. Вероятно, что и

«ананасовый компот» Лизы Хохлаковой примерно с той же кухни... Дмитрий тоже пытается «накормить» Алешу своими «литературными закусками». Но у него это получается как в грязном трактире, где на засиженном мухами столе пытаются сервировать шедевры кулинарного искусства. Можно отметить, как странность, и неожиданный «кулинарный рецепт» Ставрогина в разговоре о вере: «чтобы сделать соус из зайца, надо зайца, чтобы уверовать в бога, надо бога» [т.10, 405].

В театре Федора Павловича Иван – «пыль поднявшаяся», «медь звенящая, любви неимущая»²⁸¹... И Федор Павлович высылает этого «Карла фон Мора» подальше из своего театра, как списывают из столицы в провинцию не самого талантливого актера второго плана. Кульминация творческого фиаско – чувство тоски, когда Иван садится в поезд, который едет то ли из Москвы в Чермашню, то ли из Чермашни в Москву. Он как будто «застревает» в этом поезде²⁸².

Соответственно, меняются роли Ивана в трагикомическом театре Дмитрия и в модернистском – Хохлаковой.

Театральные постановки Хохлаковой вообще заслуживают отдельного рассмотрения. Они – предтечи модернистского театра или даже постмодернистского. В них наблюдается отсутствие «доминантной» реальности («ризоматическая модель»), действие разворачивается параллельно как бы в нескольких плоскостях, и героиня в каждом случае играет «новую роль» без ущерба для собственной личности.

В ее театре выступают практически все герои. Причем в разных, постоянно сменяющихся амплуа. С одной стороны, в сюжете с Катериной Ивановной она отводит Ивану роль положительного героя – если не трагедийного, то, по крайней мере, серьезного драматического. Причем определяя характер взаимоотношений между Катериной Ивановной и

²⁸¹ Ср., например, разговор Тихона и Ставрогина, когда Тихон цитирует Апокалипсис: «Но поелику ты тепл, а не горяч и не холоден, то изблюю тебя из уст моих». См.: [т.11, 11].

²⁸² Почти как герой поэмы В. Ерофеева «Москва – Петушки».

Иваном, Хохлакова проявляет поразительную интуицию и высказывает вдруг «очень верные мысли»: «И там эта трагедия теперь в гостиной, которую я не могу перенести, не могу, я вам заранее объявляю, что не могу. Комедия может быть, а не трагедия» [т.14, 165]. С другой стороны, – в сюжете с собственной дочерью Лизой, – она низвергает Ивана с пьедестала и вообще стремится тактично выставить из своего семейного театра.

Если Федор Павлович – мастер репризы, то Хохлакова – мастер импровизации, но не на заданную тему, а параллельно как бы на несколько заданных тем («в темах сбивается»). Ее сценарии словно «наступают друг другу на пятки»: не доиграв и не дорежиссировав одно, она перескакивает на другое. Причем любая ее пьеса может начаться как трагедия, а закончиться чем угодно, даже фарсом.

Например, Дмитрий по своему жизненному сюжету, да и в глазах окружающих, должен быть трагедийным персонажем. Он едва ли не Эдип-отцеубийца. Но мастерство Хохлаковой таково, что она умудряется снять все трагические ноты и низвести трагедию до фарса. Она, как талантливый режиссер-постановщик, даже мыслит сценами: «Доктор этот был и расспрашивает меня про тот вечер, ну про золотые прииски: каков, дескать, он тогда был? Как же не в аффекте – пришел и кричит: денег, денег, три тысячи, давайте три тысячи, а потом пошел и вдруг убил. Не хочу, говорит, не хочу убивать, и вдруг убил. Вот за это-то самое его и простят, что противился, а убил.

– Да ведь он же не убил, – немного резко прервал Алеша. Беспокойство и нетерпение одолевали его все больше и больше.

– Знаю, это убил тот старик Григорий...

– Как Григорий? – вскричал Алеша.

– Он, он, это Григорий. Дмитрий Федорович как ударил его, так он лежал, а потом встал, видит, дверь отворена, пошел и убил Федора Павловича.

– Да зачем, зачем?

– А получил аффект. Как Дмитрий Федорович ударил его по голове, он очнулся и получил аффект, пошел и убил. А что он говорит сам, что не убил, так этого он, может, и не помнит. Только видите ли: лучше, гораздо лучше будет, если Дмитрий Федорович убил. Да это так и было, хоть я и говорю, что Григорий, но это наверно Дмитрий Федорович, и это гораздо, гораздо лучше! Ах, не потому лучше, что сын отца обил, я не хвалю, дети, напротив, должны почитать родителей, а только все-таки лучше, если это он, потому вам тогда и плакать нечего, так как он убил, себя не помня или, лучше сказать, все помня, но не зная, как это с ним случилось. Нет, пусть они его простят; это так гуманно, и чтобы видели благодеяние новых судов, а я-то и не знала, а говорят, это уже давно, и как я вчера узнала, то меня это так поразило, что я тотчас же хотела за вами послать; и потом, коли его простят, то прямо из суда ко мне обедать, а я созову знакомых, и мы выпьем за новые суды. Я не думаю, чтоб он был опасен, притом я позову очень много гостей, так что его можно всегда вывести, если он что-нибудь, а потом он может где-нибудь в другом городе быть мировым судьей или чем-нибудь, потому что те, которые сами перенесли несчастье, всех лучше судят. А главное, кто ж теперь не в аффекте, вы, я – все в аффекте, и сколько примеров: сидит человек, поет романс, вдруг ему что-нибудь не понравилось, взял пистолет и убил кого попало, а затем ему все прощают» [т.15, 18-19].

Эта развернутая цитата прекрасно иллюстрирует, что сама реальность интересует Хохлакову весьма условно. Ее реальность – эстетическая, и, если верить классикам, то художника надо судить по законам его творчества. А Хохлакова по-своему гениальна. По крайней мере, ее творческий гений с легкостью прощает настоящие пакости Ракитину; она, как Моцарт, не замечает яда.

Хохлакова живо представляет игру каждого актера во всех нюансах: кто как должен выйти, что и как должен сказать, отмечает внезапную смену

сцен и ролей, даже успевает мысленно создать декорации. Вот как она описывает свои муки творчества, свой творческий метод и «неблагодарного зрителя»:

«Только вдруг я лежу, как вот теперь перед вами, и думаю: будет или не будет благородно, если я Михаила Ивановича вдруг прогоню за то, что неприлично кричит у меня в доме на моего гостя? И вот верите ли: лежу, закрыла глаза и думаю: будет или не будет благородно, и не могу решить, и мучаюсь, мучаюсь, и сердце бьется: крикнуть аль не крикнуть? Один голос говорит: кричи, а другой говорит: нет не кричи! Только этот другой голос сказал, я вдруг и закричала и вдруг и упала в обморок. Ну, тут, разумеется, шум. Я вдруг встаю и говорю Михаилу Ивановичу: мне горько вам объявить, но я не желаю вас более принимать в моем доме. Так и выгнала» [т.15, 17].

Создается впечатление, что в речь героини о себе самой как бы врывается «авторитетное повествовательное слово». И на границе этого «авторитетного слова» и психопатологии рождаются ее блистательные режиссерские экспромты. Именно эти «черновые прогоны», причем «рваным монтажом», отчасти объясняют некоторые шероховатости и неувязки в изложении. Речь Хохлаковой как бы сориентирована на немедленную режиссерскую постановку («здесь и сейчас»), а не на устный рассказ. Так, героиня продолжает: «Ах, Алексей Федорович! Я сама знаю, что скверно сделала, я все лгала, я вовсе на него не сердилась, но мне вдруг, главное вдруг, показалось, что это будет так хорошо, эта сцена... Только верите ли, эта сцена все-таки была натуральна, потому что я даже расплакалась и несколько дней потом плакала, а потом вдруг после обеда все и позабыла²⁸³. Вот он и перестал ходить уже две недели, я и думаю: да неужто он совсем не придет?» [т.15, 17].

В последней фразе сосредоточена какая-то досада на глупость и

²⁸³ Почти как поручик Пирогов в «Невском проспекте» Гоголя, который, поев слоеных пирожков, тут же забывает о перенесенных побоях, обиде и мести.

недопонимание эстетически «недоразвитого» Ракитина, который не смог отделить реальное отношение от игрового момента и всерьез обиделся.

Это характерное увлечение Хохлаковой «театральными постановками» отчасти наследует ее дочь Лиза. Особенно ярко это проявляется в ее сценариях будущих взаимоотношений с Алешей. Она его по-своему «кошмарит» «картинами» будущей совместной жизни, примеряя на себя то роль «роковой женщины», «мучительницы» (Карины Ивановны), то раскаявшейся грешницы (Грушеньки), – видимо, под впечатлением происходящего вокруг и подслушанных разговоров маменьки с Катериной Ивановной. К тому же Лиза «ищет себя», в своих подростковых фантазиях она примеряет возможные сценарии чужих судеб. Но Алеша, как Карамазов, чувствует, что все это – наносное, лишь «женские причуды», «такая минутка». Его сценарий будущего намного более прозаичный: «...я, как только умрет старец Зосима, сейчас должен буду выйти из монастыря. Затем я буду продолжать курс и сдам экзамен, а как придет законный срок, мы и женимся. Я вас буду любить. Хотя мне и некогда было еще думать, но я подумал, что лучше вас жены не найду, а мне старец велит жениться...» [т.14, 167]. Хотя, справедливости ради, следует заметить, что автор не очень благоволил такого рода сценариям, а потому, наверное, готовил героям более причудливую, драматическую судьбу: по предположительному замыслу Достоевского, Алеша женится на Лизе, но потом бросит ее ради грешницы Грушеньки²⁸⁴.

Другая ситуация у Хохлаковой складывается с Дмитрием. Его «театральная деятельность» и по стилю, и по методу очень близка ей самой. В своих «жизненно-театральных постановках» эти герои настолько

²⁸⁴ «В продолжении романа (не написанном втором томе), по свидетельству А.Г. Достоевской (зафиксированном немецкой исследовательницей Н. Гофман в 1889 г.), Грушенька Светлова должна играть важную роль: Алеша Карамазов, женившись на Лизе Хохлаковой, оставляет ее ради грешницы Грушеньки, которая пробудила в нем “карамазовщину”» // Достоевский Ф.М. Сетевое издание. 2012-2015 г. Антология жизни и творчества. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.fedordostoevsky.ru/works/characters/Grushenka/>.

торопливы и нетерпеливы, что следить за развитием событий и сменой декораций не успевают ни «зрители», ни они сами. В их постановках постоянно происходит модернистский сдвиг, возникают абсурдистские нелепости, а зритель оказывается не готов к восприятию такого рода искусства. Сколько разножанровых сюжетов «цепляется» Мите только на шею: тут и ладанка, и где-то рядом деньги Катерины Ивановны, и образок с мощами Варвары-великомученицы.

В «театрах абсурда» Хохлаковой-Дмитрия «спектакли» ставятся безо всякой репетиции, действие творится прямо на глазах, поэтому «актеры» не успевают до конца сменить «маски» или вовремя стилизовать свою речь, постоянно путаются в ролях и сценариях. Например, в одном из эпизодов Хохлакова обращается к Алеше как бы в нескольких лицах, «раздваиваясь» безо всякого, однако, трагизма: «Видите, голубчик мой, – госпожа Хохлакова вдруг приняла какой-то игривый вид, и на устах ее замелькала милая, хотя и загадочная улыбочка, – видите, я подозреваю... вы меня простите, Алеша, я вам как мать... о нет, нет, напротив, я к вам теперь как к моему отцу... потому что мать тут совсем не идет» [т.15, 16-17]. Очевидно, что героиня начинает разговор как флиртующая дама, но вдруг сбивается на роль матери и тут же «перескакивает» на исповедальную. Причем вся метаморфоза происходит в рамках одного высказывания – поиск роли идет прямо на глазах у зрителя.

Но Мите, как и Хохлаковой, не хватает зрелой аудитории. Так, в один из своих экспромтов он чуть не доводит прагматичного купца Самсонова до нервного срыва. Вот хроника этого «делового предложения»: «... мы не будем приводить дословно всю его речь, а представим лишь изложение. Дело, дескать, заключается в том, что он, Митя, еще три месяца назад, нарочито советовался (он именно проговорил "нарочито", а не нарочно) с адвокатом в губернском городе, "со знаменитым адвокатом, Кузьма Кузьмич, Павлом Павловичем Корнеплодовым, изволили вероятно слышать? Лоб обширный,

почти государственный ум... вас тоже знает... отзывался в лучшем виде..." оборвался в другой раз Митя. Но обрывы его не останавливали, он тотчас же через них перескакивал и устремлялся всё далее и далее. Этот-де самый Корнеплодов, опросив подробно и рассмотрев документы, какие Митя мог представить ему (о документах Митя выразился неясно и особенно спеша в этом месте), отнесся, что насчет деревни Чермашни, которая должна бы, дескать, была принадлежать ему, Мите, по матери, действительно, можно бы было начать иск и тем старика-безобразника огорошить... "потому что не все же двери закрыты, а юстиция уж знает, куда пролезть". Одним словом, можно бы было надеяться даже де тысяч на шесть додачи от Федора Павловича, на семь даже, так как Чермашня всё же стоит не менее двадцати пяти тысяч, то есть наверно двадцати восьми, – "тридцати, тридцати, Кузьма Кузьмич, а я, представьте себе, и семнадцати от этого жестокого человека не выбрал!.." Так вот я, дескать, Митя, тогда это дело бросил, ибо не умею с юстицией, а, приехав сюда, поставлен был в столбняк встречным иском (здесь Митя опять запутался и опять круто перескочил): так вот, дескать, не пожелаете ли вы, благороднейший Кузьма Кузьмич, взять все права мои на этого изверга, а сами мне дайте три только тысячи... Вы ни в каком случае проиграть ведь не можете, в этом честию, честию клянусь, а совсем напротив, можете нажать тысяч шесть или семь, вместо трех... А главное дело, чтоб это кончить "даже сегодня же". "Я там вам у нотариуса что ли или как там... Одним словом, я готов на всё, выдам все документы, какие потребуете, всё подпишу... и мы эту бумагу сейчас же и совершили бы, и если бы можно, если бы только можно, то сегодня же бы утром..." [т.14; 334-335].

В этом «абсурдистском интертексте» Дмитрия смешение чужих реплик, мнений, речевых оборотов достигает такого предела, что невольно создает ярко выраженный комический эффект. Здесь можно различить хаотические попытки стилизации речи то под купечески-деловую, то под речь героя-романтика, то под осуждающий «глас возмущенной общественности», причем

все эти контексты, как и у Хохлаковой, постоянно путаются, перемежаются, герою никак не удастся связать их в единое целое, и оттого все, а вместе с ним и его «предприятие» разваливается прямо на глазах.

Это иногда ощущает и сам герой – его сознание периодически озаряется рефлексией: «С последнюю фразой он вдруг и безнадежно почувствовал, что всё лопнуло, а, главное, что он нагородил страшной ахинеи. "Странное дело, пока шел сюда, всё казалось хорошо, а теперь вот и ахинея!" – вдруг пронеслось в его безнадежной голове» [т.14, 335]. Но эти яркие вспышки критической самооценки гаснут как огни сигнальных ракет. Романтическая патетика нарастает, а вместе с ней героя покидают последние остатки здравого смысла, и под возгласы: «реализм!», «реализм!», – окончательно утрачивается связь с реальностью: «Вы бы мне эти три тысячи выдали... так как кто же против вас капиталист в этом городишке... и тем спасли бы меня от... одним словом, спасли бы мою бедную голову для благороднейшего дела, для возвышеннейшего дела, можно сказать... ибо питаю благороднейшие чувства к известной особе, которую слишком знаете и о которой печетесь отечески. Иначе бы и не пришел, если бы не отечески. И, если хотите, тут трое состукнулись лбами, ибо судьба это – страшилище, Кузьма Кузьмич! Реализм, Кузьма Кузьмич, реализм! А так как вас давно уже надо исключить, то останутся два лба, как я выразился, может быть не ловко, но я не литератор. То есть один лоб мой, а другой – этого изверга. Итак выбирайте: или я или изверг? Всё теперь в ваших руках – три судьбы и два жребия... Извините, я сбился, но вы понимаете... я вижу по вашим почтенным глазам, что вы поняли...» [т.14; 335].

Вообще, «пароксизмы лжи гневной филиппики Дмитрия Карамазова» заслуживают отдельного рассмотрения. И к этой теме мы еще обратимся. На эту «вставную юмористическую новеллу» о Дмитрие обратил внимание еще Л.В. Пумпянский в работе «Достоевский и античность»: «Замечательно, что Достоевский был необыкновенно одарен как комический поэт. <...>

Комические сцены в серьезных его романах в литературном отношении принадлежат тоже к самому блестящему и удавшемуся ему. Потребность ставить героев (даже «серьезных») в комические ситуации есть просто голос правды, нудящей отнестись к ним по их достоинству. Вот почему накануне убийства возможна вставная, чисто комическая, тема злоключений Митеньки; и таких примеров десятки»²⁸⁵.

Как мы уже отмечали, после встречи с Самсоновым Митя через «угар в избе» попадает в «пьяный сценарий» Лягавого, где его записывают в типаж чуть ли ни Миколки-красильщика из «Преступления и наказания» [т.14; 341-342].

Между Хохлаковой и Дмитрием происходит эстетическое отторжение вследствие несоблюдения полярности. У каждого своя пьеса абсурда, их герои могут играть параллельные спектакли на одной сцене, не утрачивая абсурдности, что превосходно с художественной точки зрения реализуется в главе «Золотые прииски». Талант Дмитрия и Хохлаковой таков, что их аудитории в самом романе еще нужно дорасти до понимания подобного театрального искусства. Их зритель – это зритель будущего. А в настоящем неподготовленные зрители не могут по достоинству оценить их «игру». И если старец Зосима, которому Хохлакова демонстрирует «чудеса и бездны» безверия, всего лишь сбит с толку ее разнородными признаниями и откровениями, то Кузьма Самсонов от напора митиной «ноздревщины» буквально заболел и «послал за лекарем».

Однако если зритель принимает законы творчества Хохлаковой и Дмитрия, со всею условностью их немедленных постановок, все становится на свои места. Главное – не противоречить и не раздражать режиссеров своим непониманием. Так, Дмитрий, когда его арестовывают, лишенный активной роли, с прежним энтузиазмом предается мечтам, в которых

²⁸⁵ Пумпянский Л. В. Достоевский и античность // Пумпянский Л. В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. – М. 2000. С. 520.

привычно путает амплуа. То он герой романтического побега в Америку, то воображение уносит его в рудники, где в дружном хоре других страдальцев он «воспоет гимн», то мнятся ему другие высокопоэтические картины. Если немного дать волю воображению и пофантазировать в духе хохлаковских «экспромтов-интерпретаций», то можно допустить такую синтетическую реплику Смердякова в адрес Дмитрия: «Никуда не поедете, сумасшедший вы человек, со всеми своими мечтаниями-с». Но Алеша, понимая и принимая Дмитрия таким, каков он есть, уже спокойно реагирует на возможные сюжеты исхода: в Америку – так в Америку, на каторгу – так на каторгу...

Но если метод Хохлаковой-Дмитрия слишком новаторский для своего времени, то метод Федора Павловича, наоборот, слишком стар, отдален от своего времени и своей культурной среды. Федор Павлович, «какой-никакой дворянин», помещик, а обращается к народному театру, к балагану, в спектаклях же с участием женщин вообще возрождает еще более древний жанр – «вакханалии».

Федор Павлович обращен ко всем и открыт для всех, он играет на любой «площадке», не чурается никакой роли, а актерский состав его театра может быть очень обширным: от интеллигента Ивана до приживальщика Максимова и лакея Смердякова, от Аделаиды Ивановны до кликуши и Лизаветы Смердящей. Даже крысы в его доме играют какую-то роль, а сам дом напоминает большой театр со множеством «пряталок», «чуланчиков», «кулис»...

Федор Павлович втягивает всех в свое действие, даже монахов и Зосиму. В этом смысле его театр, можно сказать, демократичен. Иван же, в отличие от Федора Павловича, претендует на элитарность в искусстве. В его театре нет места «хамам и лакеям» ни на сцене, ни в зрительном зале. Даже Дмитрий в его театре как безбилетник. Поэтому, когда Смердяков или Черт оказываются вдруг на главных ролях, Иван испытывает эстетический шок.

Еще один, более ранний «актер-сценарист», претендующий на

элитарность, – Ставрогин. Правда, работает он уже в несколько ином, модернистском стиле. Он даже не чужд эпатажа, более характерного для авангарда. Примером могут служить сцены, когда он кусает одного за ухо, другого водит за нос. Это можно интерпретировать как прием реализации метафоры, свойственный, например, Маяковскому²⁸⁶. Его поведение призвано эпатировать публику, это – художественно разыгранный скандал.

Более того, Ставрогин, как и многие герои Достоевского, стремится перенести театральное искусство в жизнь, по сути, занимается жизнетворчеством. Ведь его женитьба на хромоножке, а главное – попытка объявить свой брак – такой же эпатаж. Исповедь призвана служить тем же целям. Сценарий планируемого отъезда с Дашей в кантон Ури – мрачная декадентская пьеса в стиле Леонида Андреева.

Даже Алеша Карамазов, хотя и скромно, но тоже дебютирует на этом театральном поприще. Ведь и у него есть свой сценарий – Житие старца Зосимы и свое место в нем. И у него есть своя «повесть о капитане Копейкине» – Кана Галлилейская. Есть у Алеши и другой сценарий, не реализованный, правда, до конца, – сценарий измены своим идеалам. Этому сценарию не суждено было стать трагическим, хотя и комедия или буффонада до Алеши, «как до ангела», не коснулись.

Характерно, что в судьбе Алеши присутствуют как бы два отца-демиурга: ветхозаветный патриарх Федор Павлович, называющий Алешу «милым, единственным сыном», и духовный отец – старец Зосима. Эти отцы очень разные, но одинаково чуткие. И как странно перекликаются их «режиссерские» установки дебютанту на жизненном поприще – Алеше. Возможен даже полифонический коллаж из их реплик, в таком, например, виде: «Так вот ты куда норовишь, мой тихий мальчик... Не здесь твое место

²⁸⁶ Этот прием реализации метафор может иметь и другой самостоятельный (психиатрический) аспект рассмотрения, см., например, интересную статью Н.Н. Богданова «ПатогRAFия Ставрогина» // Вопросы литературы. – 2009. – № 1. – С. 241-252.

пока».

Есть своя «повесть о капитане Копейкине» и у Грушеньки – «Луковка», и у Мити – «Дитё». Грушенька вообще часто ведет себя как капризная прима: отказывается играть в чужих спектаклях, если они ей не по вкусу, или разрушает их по ходу пьесы. Такое наблюдается, например, в «спектаклях» за авторством Катерины Ивановны, Ракитина.

Подытоживая, можно со всей определенностью сказать, что у Достоевского даже в рамках одного произведения обнаруживается настолько богатая полифония сценариев и сюжетов (иногда грозящая перейти в какофонию), что реальность как таковая ускользает и происходит ее подмена эстетической реальностью, точнее, реальностями. Но если каждый герой – творец собственной реальности, то вновь возникает справедливый вопрос о специфике реализма Достоевского. Воистину, он по-своему *фантастичен*.

Итак, разнополярность художественного мира Достоевского, его заряженность противоположными токами, откликаемость на мировые и национальные стихии (гамлетизм, донкихотство, хлестаковщина, обломовщина), бьющая через край бурная сюжетика (сосредоточенная в основном вокруг главных героев в черновых набросках и планах к романам и вокруг второстепенных – в чистовиках), сценарный полифонизм – все это делает явно недостаточными любые типологические и характерологические классификации. Их ущербность состоит еще и в том, что они не могут адекватно отразить те характерные особенности поэтики Ф.М. Достоевского, которые взаимно обуславливают развитие сюжета и фабулы, а также описать закономерности генезиса образной системы, словом, того сложного динамического единства, которое представляет собой творчество писателя. В отличие от типологии и характерологии, индивидуология позволяет рассматривать художественный мир Достоевского как бы в триедином аспекте: сюжет – фабула – закономерности генезиса образной системы. Такая «стереометрия», едва ли доступная в узких рамках типологии и

характерологии, открывается нам в русле обозначенного
индивидуологического подхода.

Глава IV. Индивидуологическое и контекстуальное в поэтике Ф.М. Достоевского

§ 1. Многовекторные контексты в поэтике Ф.М. Достоевского

§ 1.1. Полифонизм индивидуализированных контекстов как научная проблема: неизбежность концепции М.М. Бахтина

По мысли Бахтина, «слово» героев Достоевского рождается в «многоголосной» атмосфере. И эту динамическую множественность и *многоуровневость* контекстов нельзя не учитывать. Например, как уже отмечалось, в контекст личности Раскольникова входит его *идея*, в контекст *идеи* – *теория*. Но как *теория* не исчерпывает *идеи*, так и сама *идея* не исчерпывает целое личности героя. И, вместе с тем, соблазн существует: читатель вольно или невольно становится соучастником «идейного заговора», оказывается втянутым в поле напряженного диалога контекстов, которые «завлекают» и увлекают. В этом «заинтересованном» споре-диалоге трудно оставаться беспристрастным, отыскать точку «вненаходимости» (Бахтин).

Примером такой неудачной имплиментации «этической заданности», этого «предстояния себе в смысле» *героя* (который, в данном случае, приравнивается к *человеку*) «художественной (эстетической) данности», являются, на наш взгляд, размышления В.Е. Ветловской в книге «Роман Ф.М. Достоевского “Братья Карамазовы”» в главе «Теория «полифонического романа» М.М. Бахтина»²⁸⁷. Исследователь пишет об ошибочности концепции М.М. Бахтина, о ее неприложимости к текстам Ф.М. Достоевского в целом и к роману «Братья Карамазовы» в частности. «Справедливости» ради нужно заметить, что концепция М.М. Бахтина до сих

²⁸⁷ Ветловская В.Е. Роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы». СПб. 2007.

пор остается сильным раздражителем для некоторых современных исследователей. Как правило, ее критика звучит на научных конференциях, где соответствующие выступления обычно не встречают решительных возражений. Складывается впечатление, что М.М. Бахтин многими неверно или не до конца понят. Книга В.Е. Ветловской представляет собой в этом смысле исключение – когда автор печатно выступает со своим пониманием и с «обличающей» критикой. Поэтому считаем нужным остановиться именно на этой работе, чтобы сформулировать своё понимание не только очевидной, но и потенциальной содержательности «полифонии» М.М. Бахтина.

В экспозиции рассуждение В.Е. Ветловской предваряет ряд замечаний, высказанных о вынужденной цензурированности концепции М.М. Бахтина, что даже нашло выражение в определенной тенденциозности в литературоведении последних лет («...М. Бахтин писал в условиях жестокой цензуры. И для того, чтобы сказать доброе слово о христианстве, он вынужден был уравнивать его в правах с проповедью атеизма»²⁸⁸). Такое объяснение не удовлетворяет исследовательницу по существу, и она (на наш взгляд, совершенно справедливо) возражает: «Объяснение причины появления «полифонической» концепции М. М. Бахтина условиями «жестокой цензуры» мне представляется неверным. Достаточно прочесть несколько страниц его книги без предубеждения и особой заботы оправдать или извинить ее автора, чтобы почувствовать самый искренний, самый неподдельный энтузиазм, с каким тот развивает свои идеи. Цензура, думаю, тут ни при чем»²⁸⁹.

Далее В.Е. Ветловская обосновывает свое критическое отношение к концепции М.М. Бахтина: «Но мысль об ошибочности «полифонической» концепции мне, да и не только мне (хотя, конечно далеко не всем литературоведам, изучающим творчество Достоевского), кажется

²⁸⁸ Гулыга А.В. От редактора //Лаут Р. Философия Достоевского в систематическом изложении. М.1996. С.7.

²⁸⁹ Ветловская В.Е. Роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы». СПб. 2007. С. 397.

справедливой. Убеждена, что Достоевский не был проповедником и добра, и зла; и христианства, и атеизма; одновременно с молитвой «о здравии» он не пел «за упокой», и его нельзя упрекнуть в нарушении заповеди Христа и следовании кривыми путями отступника, ибо Христос сказал: «...да будет слово ваше: „да, да“, „нет, нет“ (т. е. либо „да“, либо „нет“), а что сверх этого, то от лукавого» (Мф. 5: 37)»²⁹⁰.

Такие замечания могут вызвать по меньшей мере недоумение. Разумеется, тексты М.М. Бахтина могут служить поводом для любого дискурса, однако сами они подобных утверждений (будто Достоевский был «проповедником и добра, и зла», и пр.) – не содержат. Все это производит какое-то странное впечатление: как будто экстраполяция чужих точек зрения на концепцию М.М. Бахтина вменяются ему в вину. Что же находит В.Е. Ветловская у М.М. Бахтина в подтверждение своего вывода? Вероятно, следующее: «*”Множественность самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний, подлинная полифония полноценных голосов действительно является основной особенностью романов Достоевского. Не множество характеров и судеб в едином объективном мире в свете единого авторского сознания разворачивается в его произведениях (как, скажем, у Л. Толстого и других «монологистов – В.В.), но именно множественность равноправных сознаний с их мирами сочетается здесь, сохраняя свою неслиянность, в единство некоторого события». Это «некоторое событие» в том и состоит, что оно объединяет «равноправные» (и, подчеркнем, разнонаправленные) голоса отдельных персонажей. «Слово героя о себе самом и о мире, – говорит Бахтин, – так же полновесно, как обычное авторское слово <...>. Ему принадлежит исключительная самостоятельность в структуре произведения, оно звучит как бы *рядом* с авторским словом и особым образом сочетается с ним и с полноценными же голосами других героев». В этой «полноценности», то есть, говоря другим языком и уточняя,*

²⁹⁰ Там же, с. 397-398.

неподотчетности, неоспоримости всех и каждого, со всеми их «сознаниями» и «голосами», и заключается, по мысли Бахтина, заслуга «полифонического» романа»²⁹¹.

Уже здесь, в формулировке последнего уточнения, обнаруживается настораживающая тенденциозность. Так, странным образом понимаемая «полновесность» и «полноценность» подменяется эмоционально окрашенными «неподотчетностью» и «неоспоримостью». Подобная трактовка не только искажает высказывание М.М. Бахтина, но и вступает в непростые отношения со здравым смыслом. В самом деле, если в «полноценности» и «полновесности» того или иного персонажа (даже исторического) не приходится сомневаться, то какое отношение к этому имеет его «неоспоримость»? Следует признать, что «полноценность» и «неоспоримость» все же разные вещи. Более того, приходится заключать, что иногда именно «оспоримость» позиций того или иного персонажа и придает ему «полновесность». На наш взгляд, «полновесность» и «полноценность» «неслиянных голосов и сознаний» заключается вовсе не в их «неоспоримости».

Далее исследовательница, в качестве иллюстрации своей мысли, приводит один эпизод из «Братьев Карамазовых», который, на ее взгляд, подтверждает ошибочность выводов М.М. Бахтина: «Приведу конкретный пример (чего Бахтин в данном случае избегает). В «Братьях Карамазовых» Федор Павлович Карамазов спрашивает детей, Ивана и Алешу, есть Бог или нет? Иван отвечает:

«— Нет, нету Бога.

— Алешка, есть Бог?

— Есть Бог.

— Иван, а бессмертие есть <...>?

— Нет и бессмертия.

²⁹¹ Там же, с. 400-401.

- Никакого?
- Никакого. < . . . >
- Алешка, есть бессмертие?
- Есть.
- А Бог и бессмертие?
- И Бог, и бессмертие. В Боге и бессмертие.
- Гм. Вероятнее, что прав Иван» [т. 14, 123-124]²⁹².

И комментирует В.Е. Ветловская этот фрагмент следующим образом: «Герои высказывают три точки зрения, которые исчерпывают все возможности по-разному взглянуть на один и тот же предмет (отрицание, утверждение, сомнение). Что остается здесь автору? По мнению Бахтина, только одно – изобразить их все, признать их «равноценность» и «полноценность» и отойти подальше, ни с кем не соглашаясь и никому не возражая»²⁹³.

Наше предположение об идеологической тенденциозности точки зрения В.Е. Ветловской получает новые подтверждения. Здесь уже интерпретируется мнение Бахтина в отношении творческой активности автора («изобразить их все, признать их «равноценность» и «полноценность» и отойти подальше»). Правда, не уточняется о каком «авторе» идет речь: «авторе-человеке» или «авторе-творце», хотя эти понятия у Бахтина строго разведены и детерминированы. Но исследовательницу подобные нюансы, похоже, мало интересуют. В.Е. Ветловская продолжает свое «наступление» на «беспринципного» М.М. Бахтина: «Между тем, то или иное решение проблемы предполагает определенные следствия. О них в романе тоже говорится: «...для каждого частного лица <...> не верующего ни в Бога, ни в бессмертие свое, нравственный закон природы (закон любви к себе подобным. – В.В.) должен немедленно измениться в полную

²⁹² Там же, с. 400-401.

²⁹³ Там же, с. 401.

противоположность прежнему, религиозному <...> и эгоизм даже до злодейства не только должен быть дозволен человеку, но даже признан необходимым, самым разумным и чуть ли не благороднейшим исходом в его положении» [т.14, 65]. Эта мысль (если нет Бога и бессмертия, то человеку «всё позволено») Ивана не пугает, и ее-то он и внушает Смердякову, непосредственному убийце их отца. Равнодушен ли к ней и другим соображениям героя Достоевский – художник, писавший об искусстве слова: «В поэзии нужна страсть, нужна *ваша идея*, и непременно указующий перст, страстно поднятый. Безразличие же и реальное воспроизведение действительности ровно ничего не стоит, а главное – ничего и не значит» [т.24, 308]. Нет, не равнодушен. Идеи Ивана писатель ставит в центр повествования (книга «Pro и contra», главы «Бунт» и «Великий инквизитор»), чтобы всеми художественными средствами (т.е. логическими и внелогическими путями) их опровергнуть.

Задетый полемическими выпадами критики против «Братьев Карамазовых», Достоевский для себя записал: «Мерзавцы дразнили меня *необразованною* и ретроградною верою в Бога. Этим олухам и не снилось такой силы отрицание Бога, какое положено в Инквизиторе и в предшествовавшей главе, которому ответом служит весь роман» [27, 48]. Здесь важно указание и на силу чужого высказывания (высказывания Ивана), и на ее границы, очерченные в пределах целого произведения. Опровержению героя “служит весь роман”»²⁹⁴.

Лучшим ответом на подобную «критику» М.М. Бахтина будет цитата из самого М.М. Бахтина. В книге «Эстетика словесного творчества», в главе «Автор и герой в эстетической деятельности», М.М. Бахтин дает подробное обоснование своей философско-эстетической позиции. Пересказывать Бахтина – занятие хотя и весьма интересное, но слишком неблагодарное, поэтому процитируем этот концептуально важный фрагмент целиком. Речь в

²⁹⁴ Там же, с. 402.

нем идет о сути творческого процесса, «авторе-творце» и «авторе-человеке»: «Эту идеальную историю автор рассказывает нам только в самом произведении, а не в авторской исповеди, буде такая имеется, и не в своих высказываниях о процессе своего творчества; ко всему этому должно относиться крайне осторожно по следующим соображениям: тотальная реакция, создающая целое предмета, активно осуществляется, но не переживается как нечто определенное, ее определенность именно в созданном ею продукте, то есть в оформленном предмете; автор рефлектирует эмоционально-волевою позицию героя, но не свою позицию по отношению к герою; эту последнюю он осуществляет, она предметна, но сама не становится предметом рассмотрения и рефлектирующего переживания; автор творит, но видит свое творение только в предмете, который он оформляет, то есть видит только становящийся продукт творчества, а не внутренний психологически определенный процесс его. И таковы все активные творческие переживания: они переживают свой предмет и себя в предмете, но не процесс своего переживания; творческая работа переживается, но переживание не слышит и не видит себя, а лишь создаваемый продукт или предмет, на который оно направлено. Поэтому художнику нечего сказать о процессе своего творчества – он весь в созданном продукте, и ему остается только указать нам на свое произведение; и действительно, мы только там и будем его искать. (Технические моменты творчества, мастерство ясно осознаются, но опять же в предмете.)»²⁹⁵

Есть в этом рассуждении М.М. Бахтина и замечания, непосредственно касающиеся отношения *автора* к результату своего творения, которые, на наш взгляд, дезавуируют все инвективы В.Е. Ветловской («идея», «указующий перст», «мерзавцы дразнили меня...»): «Когда же художник начинает говорить о своем творчестве помимо созданного произведения и в

²⁹⁵ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.1979. С. 11.

дополнение к нему, он обычно подменяет свое действительное творческое отношение, которое не переживалось им в душе, а осуществлялось в произведении (не переживалось им, а переживало героя), своим новым и более рецептивным отношением к уже созданному произведению. Когда автор творил, он переживал только своего героя и в его образ вложил все свое принципиально творческое отношение к нему; когда же он в своей авторской исповеди, как Гоголь и Гончаров, начинает говорить о своих героях, он высказывает свое настоящее отношение к ним, уже созданным и определенным, передает то впечатление, которое они производят на него теперь как художественные образы, и то отношение, которое он имеет к ним как к живым определенным людям с точки зрения общественной, моральной и проч.; они стали уже независимы от него, и он сам, активный творец их, стал также независим от себя – человек, критик, психолог или моралист. Если же принять во внимание все случайные факторы, обуславливающие высказывания автора-человека о своих героях: критику, его настоящее мировоззрение, могшее сильно измениться, его желания и претензии (Гоголь), практические соображения и проч., становится совершенно очевидно, насколько ненадежный материал должны дать эти высказывания автора о процессе создания героя. Этот материал имеет громадную биографическую ценность, может получить и эстетическую, но лишь после того как будет освещен [нрзб.] художественного смысла произведения»²⁹⁶.

И наконец, принципиальное уточнение, которое делает М.М. Бахтин, окончательно разводя понятия «автор-творец» и «автор-человек», которое игнорируется В.Е. Ветловской: «Автор-творец поможет нам разобраться и в авторе-человеке, и уже после того приобретут освещающее и восполняющее значение и его высказывания о своем творчестве. Не только созданные герои отрываются от создавшего их процесса и начинают вести самостоятельную жизнь в мире, но в равной степени и действительный автор-творец их. В этом

²⁹⁶ Там же, с. 11-12.

отношении и нужно подчеркивать творчески продуктивный характер автора и его тотальной реакции на героя: автор не носитель душевного переживания, и его реакция не пассивное чувство и не рецептивное восприятие, автор – единственно активная формирующая энергия, данная не в психологически конципированном сознании, а в устойчиво значимом культурном продукте, и активная реакция его дана в обусловленной ею структуре активного видения героя как целого, в структуре его образа, ритме его обнаружения, в интонативной структуре и в выборе смысловых моментов. <...> ...производятся выборки, претендующие иметь какой-то смысл, целое героя и целое автора при этом совершенно игнорируются; и следовательно, игнорируется и самый существенный момент – форма отношения к событию, форма его переживания в целом жизни и мира. *Особенно дикими представляются такие фактические сопоставления и взаимообъяснения мировоззрения героя и автора* (выделено мной – Ф.М.): отвлеченно-содержательную сторону отдельной мысли сопоставляют с соответствующей мыслью героя. <...> Сплошь да рядом начинают даже спорить с героем как с автором, точно с *бытием* можно спорить или соглашаться, игнорируется *эстетическое опровержение*. Конечно, иногда имеет место непосредственное вложение автором своих мыслей в уста героя с точки зрения их теоретической или этической (политической, социальной) значимости, для убеждения в их истинности и для пропаганды, но это уже не эстетически продуктивный принцип отношения к герою...»²⁹⁷

Мы привели столь развернутую цитату из книги М.М. Бахтина, чтобы читатель мог беспристрастно оценить уровень аргументации «оппонентов». Что же касается приведенного отрывка из «Братьев Карамазовых» и его комментария В.Е. Ветловской, то и здесь приходится констатировать полную несостоятельность представленной иллюстрации.

Во-первых, реплики одного персонажа значительно редуцированы (в

²⁹⁷ Там же, с. 12-14.

части провокационного вопрошания Федора Павловича), а ведь именно он в романе организатор данного диалога.

Во-вторых, взгляд В.Е. Ветловской как будто игнорирует разножанровую природу высказываний этих героев (хотя отдельные замечания на эту тему и предваряют ее размышления). Последней они обязаны разножанровой природой своего житнетворчества и жизнедеятельности.

В-третьих, предмет заинтересованного вопрошания Федора Павловича низводится исследовательницей до уровня какой-то интеллектуальной задачи («герои высказывают три точки зрения, которые исчерпывают все возможности по-разному взглянуть на один и тот же предмет (отрицание, утверждение, сомнение)»). Вопрошание Федора Павловича разновекторно, и предмет его заинтересованности (может быть, и не один) находится явно не в плоскости формальной логики вопрошаемого.

«Что остается здесь автору?» – риторически вопрошает исследовательница и тут же отвечает на этот вопрос, превратно интерпретируя идею Бахтина. Между тем, ответ на него чрезвычайно прост и вовсе не противоречит концепции *полифонического романа*, если внимательнее относиться как к текстам М.М. Бахтина, так и самого Ф.М. Достоевского (вернем этот упрек с «конкретным примером» самой исследовательнице). *Автору-творцу* полифонического романа «остается быть» в каждом из этих героев. *Достоевский-писатель* здесь – и в Алеше, и в Иване, и даже в Федоре Павловиче. Достаточно полнее процитировать приведенный диалог, и все встает на свои места. Вот он, без купюр:

«– Иван, говори: есть бог или нет? Стой: наверно говори, серьезно говори! Чего опять смеешься?

– Смеюсь я тому, как вы сами давеча остроумно заметили о вере Смердякова в существование двух старцев, которые могут горы сдвигать.

– Так разве теперь похоже?

– Очень.

– Ну так, значит, и я русский человек, и у меня русская черта, и тебя, философа, можно тоже на своей черте поймать в этом же роде. Хочешь, поймаю. Побьемся об заклад, что завтра же поймаю. А все-таки говори: есть бог или нет? Только серьезно!

Мне надо теперь серьезно» [т.14, 123].

Далее следует тот фрагмент, который цитирует В.Е. Ветловская, причем тоже со значительными сокращениями, обедняющими смысловое целое диалога:

«– Нет, нету бога.

– Алешка, есть бог?

– Есть бог.

– Иван, а бессмертие есть, ну там какое-нибудь, ну хоть маленькое, малюсенькое?

– Нет и бессмертия.

– Никакого?

– Никакого.

– То есть совершеннейший нуль или нечто? Может быть нечто какое-нибудь есть? Всё же ведь не ничто!

– Совершенный нуль.

– Алешка, есть бессмертие?

– Есть.

– А бог и бессмертие?

– И бог и бессмертие. В боге и бессмертие.

– Гм. Вероятнее, что прав Иван» [т.14, 123-124].

Однако диалог на этом не заканчивается, это не последняя реплика Федора Павловича. Продолжение диалога, так же, как и его начало, отброшенные исследовательницей, усложняют контекст вопрошания Федора Павловича о «существовании бога» и безмерно расширяют его смысловое

поле. Перед нами не «богословский диспут», а, скорее, «испытание сыновей» «отцом-патриархом», причем явно провокативное: он как бы делает «пробы». Федор Павлович и ерничает, и издевается, и проверяет каждого из сыновей, причем с разных сторон. Казалось бы, его вопросы своей содержательной стороной обращены прежде всего к Ивану (в этом формальный смысл вопрошания, на который и обращает внимание В.Е. Ветловская); на самом же деле эмоционально-психологически они направлены на Алешу. Здесь серьезное сочетается с шутовским, идеологическое с психологическим. Неслучайно Федор Павлович продолжает, наблюдая за реакцией сыновей: «Господи, подумать только о том, сколько отдал человек веры, сколько всяких сил даром на эту мечту, и это столько уж тысяч лет! Кто же это так смеется над человеком? Иван? В последний раз и решительно: есть бог или нет? Я в последний раз!

— И в последний раз нет.

— Кто же смеется над людьми, Иван?

— Черт, должно быть, — усмехнулся Иван Федорович.

— А черт есть?

— Нет, и черта нет.

— Жаль. Черт возьми, что б я после того сделал с тем, кто первый выдумал бога! Повесить его мало на горькой осине.

— Цивилизации бы тогда совсем не было, если бы не выдумали бога.

— Не было бы? Это без бога-то?

— Да. И коньячку бы не было. А коньяк все-таки у вас взять придется» [т.14, 123-124].

Мы продолжим обращение к этой сцене, т.к. фрагментарность цитирования данного разговора в ней ведет к принципиальной ущербности выводов: «— Постой, постой, постой, милый, еще одну рюмочку. Я Алешу оскорбил. Ты не сердишься, Алексей? Милый Алексейчик ты мой, Алексейчик!

– Нет, не сержусь. Я ваши мысли знаю. Сердце у вас лучше головы.

– У меня-то сердце лучше головы? Господи, да еще кто это говорит?

Иван, любишь ты Алешку?

– Люблю.

– Люби. (Федор Павлович сильно хмелел.) <...>» [т.14, 124].

Как видно из текста, вопрошание Федора Павловича («Есть Бог? Нет Бога?») никак не сводимо к формально-теоретической задаче. Являясь лишь поводом для провокации, оно становится моментом эстетического завершения. В конце концов и сам вопрос выводит за узкие рамки формальной логики. Но В.Е. Ветловская как будто нарочно отбрасывает все «лишнее», не укладывающееся в прокрустово ложе ее концепции. Внезапные изменения в настроении Федора Павловича – от иронии и саркастических острот до умиления, поэтика пьяно-шутливого ерничанья и, одновременно, серьезного откровения, то есть вся многослойность и неоднозначность его вопрошания, а вместе с тем и образа – как будто вовсе не интересуют исследовательницу.

Но оказывается, что у Федора Павловича, этого гадкого и развратнейшего «сладострастника», «сердце лучше головы». И это – по мнению Алеши, слово которого чрезвычайно авторитетно для В.Е. Ветловской.

В этом важном в контексте романа диалоге Федор Павлович, с одной стороны, формально соглашается с Иваном, хотя как бы и вынужденно, не без сожаления констатирует его правоту; с другой – тут же признается в бескорыстной любви к Алеше. Более того, он и Ивану завещает любить младшего брата. Вот он – «идеолог любви», формально отрицающий Бога. Стоит отметить, что до подобного «полифонизма» мнений и «неслиянных голосов» в сознании Ивану Карамазову (если «измерять» «полифонизм» по мерке этого образа, как это и предлагает В.Е. Ветловская) очень далеко.

Что же касается Ивана, то однозначно негативная интерпретация его

образа В.Е. Ветловской нас тоже не устраивает. Ведь взгляд героя на существование Бога не сводится к какой-то одной фразе или слову, произнесенному в определенных обстоятельствах. Всегда необходимо учитывать контекст речевой ситуации. Это здесь, в компании Федора Павловича, к которому испытывает презрение и омерзение, он не склонен обнажать свои «двойные мысли», раскрываться. Для него однозначное отрицание – это вариант самозащиты. Но ведь он остается автором «Поэмы о Великом инквизиторе», где выводит Христа, которого «все узнают». Ясно одно – вопрос этот «в его сердце не решен» и «настоятельно требует разрешения». Неслучайно именно к Ивану обращено благословение Зосимы: «Но благодарите творца, что дал вам сердце высшее, способное такой мукой мучиться, “горняя мудрствовать и горних искати”» [т.14, 65-66]. Последнее слово о *вере* и *безверии* Ивана не произнесено, да и принципиально не может такого «*объективирующего завершения*», приговора, в *диалогизме полифонического романа*.

Приходится констатировать, что такая «критика» В.Е. Ветловской в адрес М.М. Бахтина сама не выдерживает критики, т. к. аберрация смыслов производится на основании формальной логики эпизодических высказываний отдельных персонажей, а не целокупности их бытия в художественной ткани романа.

Это замечание приходится делать потому, что в своей работе В.Е. Ветловская, стремясь доказать несостоятельность концепции *полифонического романа*, не однажды солидаризирует позицию ее создателя с позицией Ивана Карамазова, стремящегося самоустраниться от *деятельного* разрешения «проклятых вопросов» бытия, остаться «при факте» и т.д.: «В своей теории романа Достоевского Бахтин не слишком далеко ушел от тех, кто остается на уровне героев этого писателя. И даже совсем не ушел. Напротив, беду читателей и исследователей Достоевского (невозможность подняться над уровнем его героев) Бахтин теоретически узаконил, возведя ее

в принцип – в принцип полифонического романа, где уже не тот или иной герой и его слово (в обычной терминологии Бахтина – «голос»), а все герои с их словами (все «голоса») для автора одинаково значимы и ценны, где все они «равноправны».

Заметим кстати, что подняться над уровнем некоторых героев Достоевского и в самом деле довольно затруднительно. Следуя ясной для него логике вещей, писатель уводил этих героев (с их идеями и программами) в такие далекие (или глубокие) сферы, в которых его читатели терялись и переставали что бы то ни было различать. Пути их собственной мысли были гораздо короче, а взгляд – уже. По поводу Ивана Карамазова Достоевский для себя записал: «Ив<ан> Ф<едорович> глубок, это не современные атеисты, доказывающие в своем неверии лишь узость своего мировоззрения и тупость тупеньких своих способностей» [27, 48].

Превзойти такую глубину, какой Достоевский наделял своих героев, и подняться над ними действительно трудно. Это не значит, что сам писатель был неспособен это сделать. Какую бы свободу он ни предоставлял герою, эта свобода всегда относительна. И какими бы глубокими идеями он его ни наделял, эти идеи всегда остаются только частью еще более глубокой и всеобъемлющей системы воззрений, принадлежащей именно автору. Эта система не вмещается в тесные рамки «полифонической» концепции Бахтина, низводящей и Достоевского до уровня его персонажей. И хуже. Парадоксальным образом выходит так, что, будучи переведенной из плана поэтики в план содержательный, эта концепция на самом деле заставляет писателя одобрять не все и всякие «голоса», а только один – «голос» Ивана, его теорию, согласно которой нет никаких нравственных границ и запретов, нет узды и удержу никому и ничему, ни словам, ни делам, ибо раз и навсегда «всё позволено»²⁹⁸.

Стремление В.В. Ветловской обнаружить «указующий перст»

²⁹⁸ Ветловская В.Е. Роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы». СПб. 2007. С. 407-408.

Достоевского и установить примат его интеллектуальной мысли над героями очевидно и психологически вполне объяснимо. Но в пылу полемики исследовательница оказывается как бы в плену собственных преувеличений... от увлечения. Так, «голос» Ивана не сливается, да и не может быть слит, с его *теорией*: как и «голос» Раскольникова, он во многом противостоит ей. «Голос» Достоевского, по мысли М.М. Бахтина, разумеется, и рядом с его героями, и, в большей степени, одновременно в каждом из них. Каждый из них «завладевает автором» и через это оплотняется, становится «авторитетным». Не за счет своей правильной или неправильной жизненной установки, верных или ложных приоритетов и ценностных ориентаций, «системы воззрений» и проч. – все эти этические составляющие образа становятся лишь моментами в акте эстетического завершения, – *голос героя* оплотняется и становится авторитетным в *художественном бытии*. И в этом для нас основной пафос великолепной работы М.М. Бахтина, открывшего в творчестве Достоевского многополярный художественный мир.

По большому счету, художественному целому романа такое же дело до «глубокой и всеобъемлющей системы воззрений» Достоевского, как и до позиций его персонажей. Творческая активность *автора* не заканчивается солидаризацией с жизненной установкой главного героя (точнее даже с желаемым жизненным *credo*), хотя последняя может показаться ей и созвучной в определенные моменты. Оптический обман этой мнимой близости дезавуируется другой великолепной формулой создателя концепции полифонического романа – «*симпатическое сопереживание*», «милующее» своей творческой активностью «художественное бытие» героев – даже на первый взгляд не имеющей ничего общего с интерпретацией, предлагаемой В.Е. Ветловской («изобразить их все, признать их «равноценность» и «полноценность» и отойти подальше»). Эта творческая активность *автора*, его «симпатическое сопереживание» (Бахтин), имеет самостоятельную эстетическую ценность и значение

помимо его *личной* эмоционально-ценностной ориентации, этических установок его героев и проч.

Так, общеизвестным считается тот факт, что Достоевский очень часто свои «самые дорогие», «свято чтимые», выношенные и пропущенные через «горнило сомнений» идеи использовал в художественно-прагматических целях при создании произведений: влагал подобные идеи в уста героев и персонажей, причем часто с сомнительной репутацией, чью жизненную позицию едва ли разделял, и даже самый «интимный» биографический материал использовал в ситуациях более чем двусмысленных. Достаточно вспомнить шутивную эпитафию Лебедева, якобы похоронившего свою ногу на Ваганьковском кладбище: «Покойся, милый прах, до радостного утра». А ведь известная эпитафия Карамзина имеет особую личностную значимость для автора – это надпись на могиле матери Ф.М. Достоевского.

Возможно, подход В.Е. Ветловской объясняется тем, что, вульгаризировав философско-эстетическую методологию М.М. Бахтина и редуцировав ее до однобокой и примитивной схемы, исследовательница как будто не нашла ничего лучше, как *извинить* ее создателя высочайшим уровнем философских обобщений, поражающих своей невероятной «глубиной» героев Достоевского; иными словами, отнести *полифонию* М.М. Бахтина к завороченности самими идеями героев Достоевского.

Думается, что эта «система воззрений», о которой пишет В.Е. Ветловская, «не вмещается» в рамки полифонической концепции М.М. Бахтина вовсе не потому, что они ей «тесны», а скорее потому, что сами эти «воззрения» ей *внеположны* – она просто о другом. В великолепной формуле М.М. Бахтина «герой завладевает автором» отражается все тот же творческий элемент стихийной увлеченности и отзывчивости, свойственный Достоевскому по отношению к любым персонажам, даже и к тем из них, чью «систему воззрений» писатель не мог «разделять». М.М. Бахтин, таким образом, возвращает *Эстетике словесного творчества* ее главный и

достойный предмет – *Поэтику*.

Мысль М.М. Бахтина стремится выявить, концептуально зафиксировать и обосновать уникальное художественное своеобразие поэтики Ф.М. Достоевского, тогда как мысль В.Е. Ветловской остается на уровне исключительно этической проблематики и выяснении иерархии ценностных ориентаций героев и *автора-человека*.

§ 1.2. Публицистическое и художественное как «неслиянное и нераздельное» в полифонии контекстов у Ф.М. Достоевского

«Система взглядов» писателя, сколь сложной бы она ни была, его собственные «эмоционально-ценностные ориентации», «гражданская позиция» и проч. не исчерпывают самостоятельного значения высказываний того или иного персонажа в тексте художественного произведения. *Голоса* этих персонажей так же полновесны и полноценны в художественной мире, как и *голос* самого автора в жизни. Это (вполне бахтинское) замечание не всегда учитывается даже в академическом комментарии к романам Ф.М. Достоевского.

Общеизвестно, что для понимания той или иной фразы, образа, целого художественного произведения контекст имеет, пожалуй, определяющее значение. Иллюстрировать контекстуальную сложность в поэтике Достоевского можно почти бесконечно: тексты романов и повестей дают для этого богатый материал. Рассмотрим следующий случай. В «Братьях Карамазовых» есть эпизод, в котором Федор Павлович Карамазов, защищая Грушеньку от нападок, «наставляет монахов на путь истинный»: «Она, может быть, в юности пала, заеденная средой, но она «возлюбила много», а возлюбившую много и Христос простил...» [т. 14,69].

Самым ближним в этом случае будет контекст ситуации, сцены: мысль озвучена «шутком» Федором Павловичем в монастыре перед монахами. Этот

контекст актуализируется через прямые и косвенные характеристики повествователя.

Вторым контекстом может служить выражение гражданской позиции Достоевского в публицистике. В примечаниях к роману в 30-ти тт. ПСС Достоевского этот эпизод комментируется следующим образом: «Достоевский не принимал той теории, согласно которой человек есть продукт социальной среды и обстоятельств. По глубокому убеждению Достоевского, человек не исчерпывается и не должен исчерпываться ими. В противоположность теории среды Достоевский выдвигает христианство, «которое, вполне признавая давление среды <...> ставит, однако же, нравственным долгом человеку борьбу со средой, ставит предел тому, где среда кончается, а долг начинается» (ДП, 1873, III, «Среда»). <...> Достоевский воспользовался здесь толкованием евангельского текста (Евангелие от Луки, гл. 7, ст. 47) в речи Е. И. Утина (1843 – 1894), адвоката, выступавшего в качестве защитника в деле Каировой <...>. Достоевский писал об этом в майском номере «Дневника писателя» за 1876 г. (гл. 1, § V, «Г-н защитник и Великанова»): «Г-н защитник в конце своей речи применил к своей клиентке цитату из Евангелия: «Она много любила, ей многое проститься». Это, конечно, очень мило. Тем более, что г. Защитник хорошо знает, что Христос вовсе не за такую любовь простил «грешницу». Считаю кощунством приводить теперь это великое и трогательное место Евангелия ... <...>». Об этом эпизоде в деле Каировой впоследствии вспоминал А.Ф. Кони (статья «Приемы и задачи прокуратуры»): «Защищая женщину, имевшую последовательно ряд любовников и отравившую жену последнего из них, он <имеется в виду Утин, – *Ред.*>, ссылаясь на прошлое подсудимой, просил об оправдании, приводя в пример Христа, простившего блудницу, «зане возлюбила много», что дало повод обвинителю заметить, что

защитник, по-видимому, не различает разницы между *много* и *многих*»²⁹⁹.

Приводим этот комментарий, т.к. он очень показателен. Действительно, критическое отношение самого писателя к формулировке «среда заела» общеизвестно. И высказывания Достоевского в «Дневнике писателя» по поводу речи столичного адвоката о «возлюбившей многих» как бы в очередной раз иллюстрирует это. Повторяя довод адвоката в эпизоде «Братьев Карамазовых» практически слово в слово, Достоевский дает повод к сближению этих контекстов. Но кажущееся совпадение, впечатление от которого усиливается почти буквальным воспроизведением в художественном произведении публицистического элемента, – возможно, не что иное, как все тот же «оптический обман», на который мы уже указывали. На самом деле публицистический контекст взглядов писателя не исчерпывает художественного, но, скорее наоборот, несколько уплощает его. Любой публицистический текст в художественной ткани может преломляться сколько угодно раз и под самым неожиданным углом зрения. Одна и та же идея, входя в образы различных персонажей, порождает стереометрический эффект – сложную систему взаимных отражений; неслучайно «идейное двойничество» становится атрибутом поэтики Достоевского. На наш взгляд, комментарий в ПСС этого не учитывает и потому может если не ввести в заблуждение, то, во всяком случае, склонить читателя к предубежденной оценке этой этической ситуации.

Ведь следующими контекстом будет контекст художественного целого романа «Братья Карамазовы», где «возлюбившей много» (или пусть даже «многих») грешнице выпадает и высокая роль сестры милосердия («луковка»): «– Христос не за такую любовь простил» [т. 14, 69], – замечает возмущенный отец Иосиф. «– Нет, за такую, за эту самую, монахи, за эту! Вы здесь на капусте спасаетесь и думаете, что праведники! Пескариков кушаете,

²⁹⁹ См.: А. Ф. Кони. Собрание сочинений. Т.4. М. 1967. С.131// Цит. По: Достоевский Ф.М. ПСС в 30 т. Т. 15. Л. 1976. С. 538.

в день по пескарику, и думаете пескариками бога купить!» (14, 69), – саркастически парирует Федор Павлович. В черновых набросках к роману есть даже такие строки: «У *игумена*... «возлюбила много». «Не про эту же любовь говорил Христос». – «Нет, про эту. А если про ту, то и про эту. Потому эти слова тогда прекраснее, соблазнительнее...»» [т.15, 203]. («Прелестные слова!» – реагирует архиерей Тихон на процитированные Ставрогиним слова из Евангелия: «Ангелу Лаодикийской церкви напиши...» [т.11, 11]. А между тем смысловой доминантой этой аллюзии можно считать: «Но поелику ты тепл, а не горяч и не холоден, то изблюю тебя из уст моих» [т.11, 11]. На это место обратил внимание С.Г. Бочаров, сравнивая «острую игру» Достоевского «православным словоупотреблением» с «неточностью, неканоничностью» (по мнению В. Непомнящего) пушкинских выражений «вечно новая прелесть», «божественное красноречие» и предостерегая исследователей от поспешных инвектив³⁰⁰.)

Старик-Карамазов – «шут коренной, с рождения», а потому многие его острые и глубокие замечания высказаны в провокационно-шутливой манере. Но глубина и иносказательность его шутовства парадоксальным образом актуализируется через наставления и поучения идеологического оппонента Федора Павловича – старца Зосимы, завещавшего духовной братии: «Братья, не бойтесь греха людей, любите человека и во грехе его, ибо сие уж подобие божеской любви и есть верх любви на земле» [т. 14, 289].

Более того, есть еще и контекст всего художественного творчества Достоевского, в котором смысл высказанной фразы преломляется во многих других женских образах: Сони, Лизы из «Записок из Подполья», Настасьи Филипповны и др.

Наконец, сверх этого, есть еще и общелитературный контекст, выводящий нас за рамки творчества Достоевского. Но мы ограничимся

³⁰⁰ Бочаров С.Г. Французский эпиграф к «Евгению Онегину». Онегин и Ставрогин // Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы. М. 1999. С. 183-185.

только контекстом творчества самого Ф.М. Достоевского, т.к. рассмотрение общелитературного контекста творчества писателя не входит в задачи нашего исследования и даже вряд ли возможно в рамках одного диссертационного исследования.

Приведенным примером сложное взаимодействие контекстов в высказываниях Федора Павловича, разумеется, не исчерпывается. Достаточно вспомнить такую, например, шутовскую характеристику старца Зосимы отцом-Карамазовым в разговоре с Иваном:

«— Да ведь он же верует в бога.

— Ни на грош. А ты не знал? Да он всем говорит это сам, то есть не всем, а всем умным людям, которые приезжают. Губернатору Шульцу он прямо отрезал: *credo*, да не знаю во что» [т. 14, 124]. Федор Павлович, конечно, заговаривается, в чем он открыто сознается сам, но этот «завиральный пассаж» о «несовершенно верующем» духовном лице в контексте романного творчества отзывается в искреннем и глубоком признании Тихона («Не совершенно верую» [т.11, 10]) «премудрому змию» Ставрогину в ответ на его искушение.

Примечательно, что многие экзальтированные высказывания Федора Павловича, характеристики, которые он дает окружающим, находясь в состоянии «измененного сознания» (то в моменты творческого подъема, когда героя буквально «несет», то «под коньячком») драматически преломляются в судьбах героев, обретают глубину полуюродивого пророчества и прорицания.

Ведь не только Зосима «определяет» Федора Павловича, но в открытом событии эстетического бытия и Федор Павлович аттестует Зосиму, выдавая ему «похвальный лист». «Равновеличие» этих отцов неожиданно раскрывается в общности некоторых аксиологических ориентиров. И тот, и другой полагают идеальным иноческий подвиг, именно с ним связывают надежды и упования на судьбу Алексея.

Образ Федора Павловича оказывается настолько «контекстуально сложным» еще и потому, что за ним стоит целая галерея образов. Достаточно вспомнить художественное словотворчество Лебядкина, философско-шутовские откровения слащавого Ежевика, нравоучительный тон и капризы Фомы Опискина, тонкий психологизм и всеведение Липутина, патологическое вранье генерала Иволгина, «сальное шutowство» Фердыщенко – вот далеко не полный перечень наследственных черт в характере Федора Павловича. Этот сонм героев связан с определенным клубком мотивов, что убедительно представлено в работе Риты Клейман «Сквозные мотивы творчества Достоевского в историко-культурной перспективе». Это мотивы шutowства, приживальщичества, лицедейства, стяжательства и даже некоторого творческого сумасбродства. Общими у этих героев оказываются многие пороки, которым они предаются – пьянство, мошенничество и т.д. Можно заметить и портретные сходства у этих персонажей. Эти сходства в облики героев отсылают нас к «физиологическому низу», древнему, жизнеутверждающему, вечно обновляющемуся, в духе карнавального низа Бахтина. Портреты этих героев чрезвычайно выразительны, пластичны за счет этого низового начала: «Волосатые лапы» Лебядкина, кадык, почти такой же, как у Федора Павловича и т.д.

Можно сказать, что эти герои в художественном мире Достоевского образуют определенное «материально-телесное» (в терминологии Бахтина) силовое поле, или что все они представляют один из смысловых полюсов в поэтике Достоевского. Ведь есть и другой, противоположный полюс.

Так, в отношении Ивана, столь смело и дерзко вопрошающего в своем интеллектуальном творчестве, можно лишь констатировать творческую импотенцию в жизни. Он, в отличие от Федора Павловича, с трудом признает собственные ошибки, все время боится попасть в комическую ситуацию. Комплекс своеобразной неполноценности провоцирует у героя развитие

гипертрофированного чувства собственного достоинства, которое выливается в презрение к людям и романтическую гордыню. Это помогает Ивану почувствовать себя выше, в гордом одиночестве «на аршине пространства», но одновременно изолирует, исторгает его из самой живой стихии жизни. Отсюда стремление героя навесить другим «ярлыки», столь свойственное героям-идеологам. И он вешает эти «ярлыки» Алексею, Смердякову, отцу, Дмитрию.

Сходным образом у Достоевского проявляли себя ранее Раскольников, Ставрогин, Ипполит и др., когда стремились отстраниться и «приподняться» над действительностью. Они лишь в творчестве передовые и «все себе позволяющие»; в жизни же, в познании ее полноводной животворящей стихии, это «твари дрожащие» (о чем справедливо, кстати, замечает Ивану Смердяков: «ничего не посмеете, прежний смелый человек-с!» [т. 15, 68]). Романтизм помогает им отстраниться от жизни, в их образах актуализируется традиционный романтический конфликт – одинокого героя и общества («толпы»). У Достоевского романтизм – это еще и защитная реакция героев, «бегство» от реальности в «идеологическое подполье». Романтический контекст в образах героев-идеологов принципиально значим³⁰¹. Символично, что Шатов советует Ставрогину «пахать землю», «облить ее слезами», таким образом, возвращая «воспарившего» друга на грешную землю, предлагая ему в качестве панацеи стать ближе к жизни. Тихон предлагает ему стать

³⁰¹ В достоевистике рассмотрение образов героев-идеологов в контексте романтизма стало почти традицией. Ближайший романтический контекст – это творчество М.Ю. Лермонтова и А.С. Пушкина, шире – европейский романтизм – Дж. Г. Байрон, Ф. Шиллер, И.В. Гете. См., например: Альми И.Л. О романтическом пласте в романе «Преступление и наказание» // Достоевский: Материалы и исследования. Т. 9. Л. 1991. С. 66–75; Журавлева А.И. Лермонтов и Достоевский // А.И. Журавлева. Лермонтов в русской литературе: проблемы поэтики. М. 2002. С. 227–238; Лысенкова Е.И. Проблема Шиллера в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» // Достоевский и современность: Тезисы выст. на старорус. чт. Новгород. 1989. С. 68–72; Назиров Р.Г. Достоевский и романтизм // Назиров Р.Г. О мифологии и литературе или Преодоление смерти. Статьи и исследования разных лет. Уфа. 2010; Осмоловский О.Н. Идея «сверхчеловека» у Лермонтова и Достоевского (Ставрогин и Печорин) // Достоевский и современность. Материалы XVI Межд. Старорус. чт. 2001 г. Ст. Русса. 2002; Соколовская А.И. Романтические тенденции в раннем творчестве Достоевского (пробл. характера) // Проблемы метода и жанра. Томск. 1985. Вып. 2. С. 174–186; Щенников Г.К. Эволюция сентиментального и романтического характеров в творчестве раннего Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 5. Л. 1983. С. 90–100 и мн. др.

послушником в миру. Даже Петр Степанович желает Ставрогину «поглупеть».

Иван не понимает и не принимает Федора Павловича не только в силу своей «желторотости», но и эстетической чуждости: как герой-романтик, он за «сказкой-ложью» не чувствует «намек», презрительно относится к народно-площадной культуре. Отец для него «всего только шут». Но Федор Павлович – настоящий художник слова и, пожалуй, не меньший, чем Иван. Если за Иваном Федоровичем – галерея образов героев-идеологов, чьи богоборческие идеи оказываются эстетически плодотворными, значимыми, в чем-то преемственными; то и за Федором Павловичем, как мы уже отмечали – целая плеяда шутов и приживальщиков, обостренно чувствующих смысл слова, взгляда, жеста, интонации и пр., и пр. Потому, вероятно, столь ценным оказывается любое оброненное «всуе» слово Федора Павловича. Всякий его речевой оборот, жест, интонация, мимика заслуживают пристального внимания и рассмотрения. Художественный опыт Достоевского в изображении героев-идеологов едва ли богаче, чем героев-шутов. Притом, *шуты-приживальщики* оказываются в еще большей степени способными наращивать родственные связи, аккумулировать родство, чем *идеологи*.

Напряжение между этими полюсами в поэтике Ф.М. Достоевского коренится в глубоком отличии их эстетических принципов, подходов, взглядов. Если у Ивана – идеологический романтизм с элементами декадентства, то у Федора Павловича – стихия шутовства, генетически связанная с народно-площадной культурой. Эти две стихии по своей природе антагонисты. Иван, пожалуй, единственный сын, к которому Федор Павлович испытывает стойкую, на первый взгляд ничем не мотивированную, неприязнь, даже большую, чем к своему сопернику Дмитрию.

«Живость» натуры Федора Павловича не позволяет ему застыть, оплотниться, как бы окостенеть в самой жизни. И хотя Иван говорит об отце, что тот «стал на сладострастии будто на камне» [т.14, 210], – сердце Федора

Павловича, тем не менее, оказывается открытым для сострадания. Например, «по уходе Алеши он признался себе, что понял кое-что, чего доселе не хотел понимать» [т. 14, 87], – то есть открыл в себе еще одно измерение.

Эта «живость» натуры Федора Павловича раскрывается еще и в том, как он осваивает действительность, как познает людей. Его мгновенная эстетическая обработка любого реального поступка, факта ассоциируется с защитной реакцией капитана Снегирева, приобретенной в тяготах жизни и унижении. Подобная же познавательная «живость» проявлялась ранее и у Лебядкина, Лебедева, Липутина, Ежевика. Кроме того, *генетическая память образа* хранит информацию и о предшествующих сумасбродно-противоречивых, способных к разного рода «вдруг», героях, так и не реализовавшихся, из черновых вариантов романов (Идиот, Картузов).

Поведение Федора Павловича зачастую метафорично, иносказательно. Его артистизм, его способность от высокого и серьезного перейти к низкому и смешному и через это низкое и смешное вновь подняться к высокому и серьезному, чтобы затем обратно разродиться в смехе, – как волнение могучей стихии, могущей поглотить в своей пучине или, напротив, вынести к последним вопросам и ответам бытия: «Знаете, благословенный отец, вы меня на натуральный-то вид не вызывайте, не рискуйте... до натурального вида я и сам не дойду. Это я, чтобы вас охранить, предупреждаю. Ну-с, а прочее все еще подвержено мраку неизвестности, хотя бы некоторые и желали расписать меня. Это я по вашему адресу, Петр Александрович, говорю, а вам, святейшее существо, вот что вам: восторг изливаю! – Он привстал и, подняв вверх руки, произнес: – Блаженно чрево, носившее тебя, и сосцы тебя питавшие, – сосцы особенно! Вы меня сейчас замечанием вашим: «Не стыдиться столь самого себя, потому что от сего лишь все и выходит», – вы меня замечанием этим как бы насквозь прочкнули и внутри прочли. Именно мне все так и кажется, когда я к людям вхожу, что я подлее всех и что меня все за шута принимают, так вот «давай же я и в самом деле сыграю

шута, не боюсь ваших мнений, потому что все вы до единого подлее меня!» Вот потому я и шут, от стыда шут, старец великий, от стыда. От мнительности одной и буюню. Ведь если б я только был уверен, когда вхожу, что все меня за милейшего и умнейшего человека сейчас же примут, – господи! какой бы я тогда был добрый человек! Учитель! – повергся он вдруг на колени, – что мне делать, чтобы наследовать жизнь вечную? – Трудно было и теперь решить: шутит он или в самом деле в таком умилении? [т.14, 41]. Эта виртуозная игра смыслами в рамках одного высказывания, эти «внезапные» перемены настроения, как переливы могучей, но управляемой стихии лицедейства, эта одновременная обращенность героя ко всем, полиспектакль в «театре одного актера» – впечатляют (так и задумано, конечно). Даже в словах Федора Павловича о «сосцах» слышится не просто кощунственное глумление над евангельским текстом, но и отзвуки языческого гимна первопредкам. В них снова как бы воскресают его теплые слова о плотской любви. Здесь, как говорит Иван Карамазов, «...не ум, не логика, тут нутром, тут чревом любишь...» [т. 14, 210].

Многие «откровения» Федора Павловича, запечатленные в «словах и словечках», оказываются настолько созвучными поучениям и наставлениям старца Зосимы, что без преувеличения можно говорить о «*parodia sacra*» в контексте романного целого. Неслучайны его брошенные как будто невзначай замечания про Дидерота, наставления монахам, «похвальные листы», тысячерублевые пожертвования. Федор Павлович, благодаря то ли художественному чутью, то ли жизненному опыту, очень чуток к любым проявлениям фальши в поступке, слове, ситуации. Герой в каком-то смысле может представляться своеобразным «рыцарем чести», для которого важно, чтобы в речи было больше «искренности, чем благородства». Он не приемлет официоз (эпизод с «Направником»), испытует Алешу своими «разоблачениями» лжи и лицемерия «клерикалов» (рассказ о «монастырских женах»), настороженно относится к воспитательной роли монастыря в жизни

своего сына («авось и там до тебя ничего не коснется»). Насквозь видит Федор Павлович и человека...: «Отец же, бывший когда-то приживальщик, а потому человек чуткий и тонкий на обиду, сначала недоверчиво и угрюмо его (Алешу – Ф.М) встретивший («много, дескать, молчит и много про себя рассуждает»), скоро кончил, однако же, тем, что стал его ужасно часто обнимать и целовать, не далее как через две какие-нибудь недели, правда с пьяными слезами, в хмельной чувствительности, но видно, что полюбив его искренно и глубоко и так, как никогда, конечно, не удавалось такому, как он, никого любить...» [т. 14, 18-19].

Поразителен чрезвычайно широкий спектр эстетических интересов этого персонажа, сказавшийся даже в интерьере жилища. В какой-то аллегорически-символической форме это напоминает сочетание формально несочетаемого в интерьере Зосимы и Тихона³⁰² и их интересах.

В любой беседе Федор Павлович обнаруживает не только актерское мастерство, но и талант режиссера. Его реакции всегда точны и молниеносны. Как талантливый постановщик или режиссер, он видит целое беседы, т.е. одновременно распознает и учитывает множество точек зрения, способен управлять ходом полилога, но в то же время умеет оценить, воздать должное любому достойному собеседнику, всегда ищет, чем позаимствоваться, чему поучиться. Не случайно отец Карамазов выдает Зосиме «похвальный лист», не случайно находит в нем столь ценимое «остроумие». Есть это «остроумие» и у Тихона, нашедшего над чем «посмеяться» у Ставрогина.

Почти все шутовские замечания и характеристики Федора Павловича оказываются очень «насыщенными» по смыслу, а потому устремлены за пределы узкоситуативного контекста. Это отражается даже в пластике,

³⁰² О чем см. замечательную статью В.Н. Сузи «Пушкинский сюжет о «влюбленном бесе» в «Братьях Карамазовых» Ф.М. Достоевского (к природе «*parodia sacra*» как бытийной «цитате» инобытия)» // Три века русской литературы. Актуальные аспекты изучения: межвузовский сборник научных трудов. Вып. 11. М. Иркутск. 2005. С. 42-50.

схвачено во многих театральных движениях героя.

Симпатии Федора Павловича всегда на стороне мира искусства, художественного слова. Во всяком случае, художественная правда для него всегда выше жизненной прозы. В этой будто бы случайной черте обнаруживается глубокое аксиологическое родство Ивана, Смердякова, Дмитрия, даже в чем-то Алексея и Федора Павловича, – через интуитивный приоритет хотя и разных, иногда находящихся в оппозиции, но эстетических ценностей. В этой связи обращает на себя внимание следующий эпизод: «У Федора Павловича водилось книг довольно, томов сотня с лишком, но никто никогда не видал его самого за книгой. Он тотчас же передал ключ от шкафа Смердякову: «Ну и читай, будешь библиотекарем, чем по двору шляться, садись да читай. Вот прочти эту», – и Федор Павлович вынул ему «Вечера на хуторе близ Диканьки».

Малый прочел, но остался недоволен, ни разу не усмехнулся, напротив, кончил нахмурившись.

– Что ж? Не смешно? – спросил Федор Павлович.

Смердяков молчал.

– Отвечай, дурак.

– Про неправду все написано, – ухмыляясь, прошамкал Смердяков.

– Ну и убирайся к черту, лакейская ты душа. Стой, вот тебе «Всеобщая история» Смарагдова, тут уж все правда, читай» [т. 14, 115].

Выбор книг символичен. Очевидно, что «историческая» правда интересует Федора Павловича в последнюю очередь. И он советует «Всеобщую историю» Смарагдова уже вдогонку, как книгу второго сорта. Вероятно, сам Федор Павлович «рыться не имел охоты в хронологической пыли бытописания земли, но дней минувших анекдоты...» Отчасти отсюда и допускаемые (зачастую сознательно) неточности в рассказах о старцах, упреках монахам, etc.

Чисты, искренни и глубоки Алеша и Григорий, и оба они необходимы

Федору Павловичу – в нужный момент (в «минутки, когда сердце в горле трепещется»); но и как бы *недостаточны*, недостаточно широки прежде всего. Для него, созерцателя бездн, религиозное сознание душу и ум теснит.

Старик Карамазов, пожалуй, самый «поливалентный» герой, в том смысле, что каждый ему зачем-нибудь нужен, каждого он зачем-нибудь может употребить. Он и от крова не отказывает никому – ни крысам, с которыми «все же не так скучно по вечерам, когда остаешься один»; ни Григорию, с которым не так страшно «минутками»; ни повару Смердякову; ни даже не нашедшему пока употребления Ивану. В конце концов, и в семье ему мало одной женщины, потому что это один из тех героев, который способен любить «разными любовями».

§ 2. Стихийность эстетических ориентаций в романах Ф.М. Достоевского

§ 2.1. Подвижные эстетические ориентиры героев Ф.М. Достоевского как одно из выражений индивидуологии

Аскольдов, выявляя «отдельные черты образов Достоевского, устанавливающие их духовное родство», обратил внимание на следующие характерные особенности образной системы Достоевского: «Здесь, прежде всего, надо отметить нечто быть может наиболее примитивное, т.е. область человеческих страстей, их (героев – Ф. М.) чрезмерную эмоциональную чувствительность. Можно сказать, что почти все они способны к самому резкому в этой области, т.е. к состоянию аффекта. Существенно при этом то, что эта аффективность в моральном отношении имеет несомненную полярность. Некоторые из них фактические преступники, другие, во всяком случае, возможные. Исключение из этого не составляет даже и Зосима, по

крайней мере в своем прошлом»³⁰³. Поясняя контекст этой «аффективности» и «чрезмерной эмоциональной чувствительности» героев Достоевского, исследователь делает такое важное уточнение: «Однако к примитивному в этой области присоединяется и нечто в высокой степени утонченное и далеко не являющееся достоянием всех. К эмоциям необходимо относить сравнительно редкую их группу, имеющую обоснование не только личного характера, а именно в сверхличном. Таковы, например, эмоции эстетического порядка. Но не только плененность эстетически прекрасным может создавать эмоцию личной незаинтересованности, но и плененность той или иной мыслью. Можно говорить об интеллектуальных эмоциях»³⁰⁴.

Эта эмоциональная, эстетическая и интеллектуальная «аффективность», по мнению Аскольдова, служит причиной особой «драматической возбужденности», что, на наш взгляд, и является стихийным выражением характеров героев Достоевского: «Эта способность к сверхличным эмоциям черта чрезвычайно характерная для героев Достоевского. В этом смысле все они очень своеобразные эротики, аффектированные не только женщинами, разгулом, но и почти всегда той или иной идеей, пристрастиями к тем или иным п о л о ж е н и я м, и не только своим, но именно ч у ж и м. Особенностью почти всех сюжетов Достоевского является то, что драматическую возбужденность его героев, их необычные поступки вы никогда не можете сполна объяснить из каких-либо мотивов л и ч н о г о характера, корыстного или бескорыстного свойства»³⁰⁵.

Сторонникам «идеологического романа» и «христианско-православного реализма» Достоевского невольно приходится игнорировать тот факт, что даже для самих героев их собственные идеологические позиции, жизненные установки зачастую оказываются насквозь

³⁰³ Аскольдов С.А. Психология характеров у Достоевского // Достоевский: Статьи и материалы. Сб. 2 под ред. А.С. Долинина. Л. 1924. С. 6.

³⁰⁴ Там же, с. 6.

³⁰⁵ Там же, с. 6-7.

эстетичными. Более того, само выражение категории эстетического у Достоевского носит стихийный характер. Слова Достоевского «красота спасет мир» в наши дни эксплуатируются настолько активно и повсеместно, что нередко их можно услышать на конкурсах красоты или показах мод. Критикуя подобные расширительные трактовки знаменитого высказывания, исследователи творчества Достоевского обычно имплицитно ему следующий смысл: «красота Христова», – при этом часто ссылаются на рассуждения самого Достоевского в «Дневнике писателя» за 1873 г, или на черновики к роману «Бесы»: «Мир станет красота Христова» [т. 11, 188]. Казалось бы, суть претензий обоснована, а логика развенчания обывательского злоупотребления обстоятельна и доказательна. Однако на поверку все оказывается или может оказаться не так просто, ясно и убедительно. Во-первых, смешиваются контексты: художественный и публицистический. Во-вторых, именно художественный контекст подсказывает возможности иных интерпретаций знаменитого высказывания о красоте.

В романе «Идиот» эта фраза озвучивается Ипполитом Терентьевым, который, *проснувшись после короткого сна в болезненном состоянии*, как бы *пересказывает* слова Мышкина, причем со слов Коли Иволгина. Сама фабула «вхождения» этого высказывания в художественную ткань романа провоцирует некую неясность, размытость понятия *красоты*. Из контекста не совсем понятно: действительно ли Мышкин говорил, что «мир спасет красота», или это плод сознания/фантазии, больного воображения Ипполита. Такой прием – странных откровений, прозрений, «соприкосновений с мирами иными» в состоянии измененного сознания – Достоевским используется неоднократно и в других романах (явление Свидригайлова – как будто продолжение сна Раскольникова, Ставрогина – Марьи Лебядкиной). Эта «замутненность» и «непроясненность» ситуации провоцирует «размытость» поэтического образа. Характерно, что на

уточняющий вопрос Ипполита: «Какая красота спасет мир?», – Мышкин никакого ответа не дает. Вообще слово «красота» употребляется Мышкиным в романе всего несколько раз. Причем лишь однажды его можно интерпретировать в однозначно христианском аспекте: «красота и молитва». Однако и в этом случае ситуация – описание ощущений «высшего синтеза жизни» за секунды до припадка *падучей* – никакой объективной ясности не вносит. И сам герой то и дело сбивается, затрудняясь дать отчет в собственных ощущениях: с одной стороны – «высший синтез», с другой – отупение, душевный мрак, идиотизм, болезнь, «падучая».

Тот же эффект возникает от столкновения князя с «красотой» в других романских ситуациях. Например, когда князь смотрит на портрет Настасьи Филипповны: «Ему как бы хотелось разгадать что-то, скрывавшееся в этом лице и поразившее его давеча. Давешнее впечатление почти не оставляло его, и теперь он спешил как бы что-то вновь проверить. Это необыкновенное по своей красоте и еще по чему-то лицо еще сильнее поразило его теперь. Как будто необъятная гордость и презрение, почти ненависть, были в этом лице, и в то же самое время что-то доверчивое, что-то удивительно простодушное; эти два контраста возбуждали как будто даже какое-то сострадание при взгляде на эти черты. Эта ослепляющая красота была даже невыносима, красота бледного лица, чуть не впалых щек и горевших глаз; странная красота!» [т. 8, 68].

«Странность», «загадочность» становятся вечными спутниками красоты. Многочисленные ремарки Мышкина, а также высказывания других лиц лишь дополняют и усиливают это впечатление: «Но только что ж вы, князь, про Аглаю ничего не сказали? Аглая ждет, и я жду.

– Я ничего не могу сейчас сказать; я скажу потом.

– Почему? Кажется, заметна?

– О да, заметна; вы чрезвычайная красавица, Аглая Ивановна. Вы так хороши, что на вас боишься смотреть.

– И только? А свойства? — настаивала генеральша.

– Красоту трудно судить; я еще не приготовился. Красота – загадка.

– Это значит, что вы Аглае загадали загадку, – сказала Аделаида; – разгадай-ка, Аглая. А хороша она, князь, хороша?

– Чрезвычайно! – с жаром ответил князь, с увлечением взглянув на Аглаю; – почти как Настасья Филипповна, хотя лицо совсем другое!...» [т. 8, 66]. В этой ситуации взгляду Мышкина открываются как бы две разные красоты: одна – Настасья Филипповны и другая – Аглаи. Думается, что он сравнивает не самих этих женщин по красоте, ведь это вызвало бы справедливое негодование и обиду Аглаи, чего не последовало, а именно разную красоту. Это косвенно подтверждается в финале романа, когда Мышкин признается Евгению Павловичу в способности любить двух женщин «двумя разными любовью». Но если о красоте Настасьи Филипповны (а именно в отношении к этой героине прочитывается христианский контекст – сострадание) Мышкину есть что сказать, то в отношении Аглаи, которая, кстати, поражает прежде всего именно внешней красотой («заметна»), кроме эстетического восхищения ему нечего представить. Следовательно, ее красота не менее, а скорее даже более загадочна для князя. В таком случае, правомерно ли будет заключать о понимании Достоевским красоты исключительно как «красоты Христовой», категорию красоты мерить только идеалом Христа? Почему же так смело заключают исследователи о понимании Достоевским красоты, если даже его любимый герой, «положительно прекрасный человек» Мышкин, не вынес по этому предмету своего окончательного суждения?

Что касается обращения Достоевского к этой теме в других произведениях, то здесь ситуация еще менее однозначна. Так, в романе «Бесы», характеристика Ставрогина начинается со странного сочетания красивого и отвратительного в его образе: «Это был очень красивый молодой человек, лет двадцати пяти, и, признаюсь, поразил меня. Я ждал встретить

какого-нибудь грязного оборванца, испитого от разврата и отдающего водкой. Напротив, это был самый изящный джентльмен из всех, которых мне когда-либо приходилось видеть, чрезвычайно хорошо одетый, державший себя так, как мог держать себя только господин, привыкший к самому утонченному благообразию. <...> Поразило меня тоже его лицо: волосы его были что-то уж очень черны, светлые глаза его что-то уж очень спокойны и ясны, цвет лица что-то уж очень нежен и бел, румянец что-то уж слишком ярок и чист, зубы как жемчужины, губы как коралловые, – казалось бы, писанный красавец, а в то же время как будто и отвратителен» [т.10, 37]. В этом первом приближении эффект «психологической антитезы» (Тынянов) усиливается поэтикой недоговоренного в образе. Немало и пушкинских реминисценций из «Евгения Онегина», которые С.Г. Бочаров определил «генетической памятью литературы»: «Все наши дамы были без ума от нового гостя. Они резко разделились на две стороны – в одной обожали его, а в другой ненавидели до кровомщения; но без ума были и те и другие. Одних особенно прельщало, что на душе его есть, может быть, но какая-нибудь роковая тайна; другим положительно нравилось, что он убийца. Оказалось тоже, что он был весьма порядочно образован; даже с некоторыми познаниями. Познаний, конечно, не много требовалось, чтобы нас удивить; но он мог судить и о насущных, весьма интересных темах, и, что всего драгоценнее, с замечательною рассудительностью. Упомяну как странность: все у нас, чуть не с первого дня, нашли его чрезвычайно рассудительным человеком. Он был не очень разговорчив, изящен без изысканности, удивительно скромн и в то же время смел и самоуверен, как у нас никто. Наши франты смотрели на него с завистью и совершенно пред ним стушевывались» [т.10, 37]. Все это, без сомнения несет определенную смысловую нагрузку и тянет шлейф «литературных припоминаний», а вместе с тем и расширяет подтекст образа. «Лицо, похожее на маску» («уж не пародия ли он?»), «роковая тайна», которую тщатся разгадать не только

женские персонажи, но и мужские – все это одновременно привлекает и отталкивает.

Петр Степанович Верховенский, признаваясь в любви Ставрогину, говорит буквально следующее: «— Ставрогин, вы красавец! <...> знаете ли, что вы красавец! В вас всего дороже то, что вы иногда про это не знаете. О, я вас изучил! Я на вас часто сбоку, из угла гляжу! В вас даже есть простодушие и наивность, знаете ли вы это? Еще есть, есть! Вы должны быть страдаете, и страдаете искренно, от того простодушия. Я люблю красоту. Я нигилист, но люблю красоту. Разве нигилисты красоту не любят? Они только идолов не любят, ну, а я люблю идола! Вы мой идол! Вы никого не оскорбляете, и вас все ненавидят; вы смотрите всем ровней, и вас все боятся, это хорошо. К вам никто не подойдет вас потрепать по плечу. Вы ужасный аристократ. Аристократ, когда идет в демократию, обаятелен! Вам ничего не значит пожертвовать жизнью и своею и чужою. Вы именно таков, какого надо. Мне, мне именно такого надо как вы. Я никого, кроме вас не знаю. Вы предводитель, вы солнце, а я ваш червяк...» [т. 10, 323-324].

Комментируя этот эпизод, Р.Г. Назиров замечает: «Петр Верховенский нашел воплощение своего идеала в Ставрогине, ибо угадал в нем колоссальное презрение к жизни, своей и чужой: в глазах Верховенского это и есть высшая красота. Петр Степанович не понимает красоты ребенка, женщины, цветка. Прекрасны только бездушная сила, презрение к людям, отвращение к жизни»³⁰⁶. Соглашаясь по существу с общей оценкой этико-эстетической позиции героя – Ставрогин, действительно, производит впечатление «харизматичного лидера», которому ничего не стоит «пожертвовать жизнью, ни своей, ни чужой», на мошенника и убийцу Петрушу Верховенского, – позволим выразить некоторое недоумение по поводу такой тенденциозной оценки эстетического идеала Петра

³⁰⁶ Назиров Р.Г. Петр Верховенский как эстет // Назиров Р.Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: Сб. стат. Уфа. 2005. С. 90-91.

Верховенского. Возможно, это происходит оттого, что исследователь опускает первую часть высказывания, начиная цитировать со слов: «— Я люблю красоту...». Между тем как именно первая часть высказывания не позволяет сделать столь однозначных выводов, более того, вступает с ними в прямое противоречие («простодушные и наивность, страдания» героя как ценности в объекте любви). Это признание в любви несколько сложнее приведенного толкования исследователя. Думается, что тот, кто имеет идеалы, уже не настолько прост, наивен и подл³⁰⁷. Не совсем убедительной представляется и логика экстраполяции качеств субъекта (Петра Степановича) на объект эстетического вожеления (Ставрогина). Ведь в любви к Ставрогину прямо или косвенно признаются и другие герои романа: Лиза Тушина, Даша, Марья Лебядкина, Шатов и, наконец, даже Тихон. Не только же за «безддушную силу, презрение к людям и отвращение к жизни» они его любят и ценят.

Безусловно, не стоит однозначно атрибутировать значение красоты христианским контекстом и одновременно вульгаризировать его низведением до уровня конкурса красоты. В таком случае, резонным будет предположить, что эстетическое у Достоевского (в восприятии не только красоты как таковой, но и любого предмета *любования*) часто получает *стихийное выражение*, и непроясненность причин порождаемых реакций обусловлена порождением хаотичной множественности смыслов, порой даже взаимоисключающих.

Логику этого предположения можно проиллюстрировать примером из романа «Братья Карамазовы», в котором описывается реакция читателей на статью Ивана: «Уже выйдя из университета <...> Иван Федорович вдруг напечатал в одной из больших газет одну странную статью, обратившую на себя внимание даже и неспециалистов, и, главное, по предмету, по-

³⁰⁷ Даже фигура откровенного мерзавца и пошляка Лужина в «Преступлении и наказании» обретает некое этико-эстетическое измерение через отношение к Дуне Раскольниковой, которую он ставит *выше* себя.

видимому, вовсе ему незнакомому, потому что кончил он курс естественником. Статья была написана на поднявшийся повсеместно тогда вопрос о церковном суде. Разбирая некоторые уже поданные мнения об этом вопросе, он высказал и свой личный взгляд. Главное было в тоне и в замечательной неожиданности заключения. А между тем многие из церковников решительно сочли автора за своего. И вдруг рядом с ними не только гражданственники, но даже сами атеисты принялись и с своей стороны аплодировать. В конце концов некоторые догадливые люди решили, что вся статья есть лишь дерзкий фарс и насмешка» [т.14, 16]. Характерно, что эта статья поразила всех без исключения: специалистов и неспециалистов, церковников, равнодушных и атеистов.

Снова вспоминается замечание Ю. Тынянова: «Достоевский работал психологической антитезой двумя крайними точками»³⁰⁸. Причем в примере с восприятием статьи Ивана обнаруживаются уже не «две крайние точки», а как минимум три. Это впечатление усиливается Достоевским еще и таким, как будто случайным, замечанием, что Иван высказался по предмету «повидимому, вовсе ему незнакомому». Очевидно, что каждый читатель нашел в статье что-то свое, какой-то свой идеал, нашел и поразился. Множественность контекста восприятия представляет собой некое напряженное динамическое единство. Все эти взгляды находятся в категории общения и взаимной комплиментарности. На почве их «разночтений» растет художественность текста. Статья Ивана всех так или иначе задевает, никого не оставляет равнодушным. Подобно художественному произведению, она способна вызывать различные, в том числе противоречивые, отклики. Отсюда и амбивалентное читательское восприятие.

К тому же истина, красота, идеал – это, по Достоевскому, еще и бремя, не всем посильное, а потому многие герои бунтуют, не справляясь с этой

³⁰⁸ Цит. по: Гинзбург Л. Записные книжки. Воспоминания. Эссе /Л. Гинзбург. СПб: Искусство-СПб. 2002. С. 30. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://uni-persona.srcc.msu.ru/site/authors/ginzburg/1.htm>

ношей, а некоторые и совсем в ней не нуждаются. Показательна реакция «семинариста-карьериста» Ракитина: «Эк ведь Иван вам загадку задал! – с явною злобой крикнул Ракитин. Он даже в лице изменился, и губы его перекошились. – Да и загадка-то глупая, отгадывать нечего. Пошевели мозгами – поймешь. Статья его смешна и нелепа. <...> Соблазнительная теория подлецам... <...> Хвастунишка, а суть-то вся: «С одной стороны, нельзя не признаться, а с другой – нельзя не сознаться!» Вся его теория – подлость!» [т. 14, 76]. Намного проще оградить себя от идеалов каким-нибудь «ярлыком-оберегом», как, например, «дерзкий фарс и насмешка», «подлость», – чем открыться им. Ведь даже красота христианского подвига, которым очаровывается Алеша Карамазов, оборачивается искусом, тяжким бременем и испытанием. Эстетика Достоевского, как элемент поэтики, проявляется на разных уровнях художественного текста. Поэтому двойственная эстетическая реакция характерна как для взаимного восприятия персонажей, так и для общечитательского восприятия художественного целого.

Не случайно, наверное, даже сегодня «согласья нет» между исследователями в интерпретации некоторых художественных образов Ф.М. Достоевского. Так, например, Марью Лебядкину одни считают воплощением «Вечной Женственности»³⁰⁹, Матери-Сырой Земли или Богородицы³¹⁰, другие видят в этом образе темные демонические силы или вообще называют ее «ведьмой»³¹¹. И это лишь частный пример существующих исследовательских разногласий. Эта же проблема обнаруживается в интерпретации образа князя Мышкина. История этих разночтений могла бы составить тему для отдельного исследования. Более

³⁰⁹ Иванов Вяч. И. Достоевский и роман-трагедия // Родное и вселенское. М.1994. С. 282 – 311

³¹⁰ Михнюкевич В.А. Русский фольклор в художественной системе Ф.М. Достоевского. Челябинск. 1994. ;
Иванов Вас. В. Сакральный Достоевский. Петрозаводск. 2008.

³¹¹ Сараскина Л.И. «Противоречия вместе живут...» (Хромоножка в «Бесах») // Вопросы литературы. 1984. № 11. С. 151-176.

того, в произведениях писателя мы находим многочисленные примеры разнообразных этических и эстетических реакций на один и тот же характер, поступок, высказывание.

Та же противоречивость и, соответственно, разнообразие в интерпретациях проявляется в поведении персонажей, совсем уже далеких от канона красоты Христа: домашний тиран и ростовщик Лебедев – молится по ночам о спасении души госпожи Дюбарри; бесстыдник, «безобразник» и «бестолковейший сумасброд» Федор Павлович – вдруг относит в монастырь тысячу рублей на помин души своей первой супруги Аделаиды Ивановны, которая его била, и, в довершение ко всему, еще и бросила, и др. А в оценке хроникером поведения Федора Павловича после смерти Аделаиды Ивановны прослеживается тот же прием, что и в описании реакций зрителей на статью Ивана. Выводы в каждом из этих эпизодов даже взаимно дополняют друг друга: если в случае с Иваном «догадливые люди» в конце концов сочли статью «дерзким фарсом и насмешкой», то в случае с Федором Павловичем заключение носит более синтетический характер («все противоречия вместе живут»). И лишь глубокое жанрово-стилистическое отличие затрудняет сопоставление *высказываний* этих героев. Романтизм Ивана реализуется в поступке-высказывании, шутовство Федора Павловича – в поступке-жесте. Однако «открытость безднам» отца и сына Карамазовых утверждает в них эстетическую преемственность.

Карамазовых часто обвиняют в сладострастии, связывая это понятие исключительно с половым вожделением. Повод к этому дают многие высказывания и самохарактеристики героев и их поступки. Между тем понятие *сладострастие* значительно шире. *Сладость страсти*, упоение страстями – это способность созерцать бездны, отдаваться во власть взаимоисключающим движениям души, это и одержимость разными *эстетическими* идеалами. Даже спектр сексуальных интересов Федора Павловича, характер взаимоотношений с разными женщинами,

иллюстрирует огромный эстетический потенциал его сладострастия. Интерпретация Федором Павловичем женской красоты – это тоже своего рода эстетический катехизис: «По моему правилу, во всякой женщине можно найти чрезвычайно, черт возьми, интересное, чего ни у которой другой не найдешь, – только надобно уметь находить, вот где штука! Это талант! Для меня мовешек не существовало: уж одно то, что она женщина, уж это одно половина всего...» [т. 14, 126].

Отчасти этот потенциал реализовался в детях. Ведь карамазовщина – это еще и эстетика, т.е. эстетическая бездна. Внимательный к каждой «черточке», «смешку», к каждому «изгибу», телесному и душевному, блестящий физиономист и эксцентрик Федор Павлович, как истинный художник жизни, всегда сосредоточен на ее эстетической составляющей. Характерно замечание Федора Павловича старцу Зосиме по вопросу, казалось бы, совершенно внеэстетическому: «– Блаженный человек! Дайте ручку поцеловать, – подскочил Федор Павлович и быстро чмокнул старца в худенькую его руку. – Именно, именно приятно обидеться. Это вы так хорошо сказали, что я и не слыхал еще. Именно, именно я-то всю жизнь и обижался до приятности, для эстетики обижался, ибо не токмо приятно, но и красиво иной раз обиженным быть; – вот что вы забыли, великий старец: красиво!» [т.14, 41]. Неслучайно: «красиво обиженным быть», – утверждает Федор Павлович. Этот его шутовской манифест, хлесткая «пощечина общественному вкусу», даже встречает улыбку старца Зосимы. Т.е. Федор Павлович произвел и приятное впечатление на старца, чем-то понравился. Эстетизм Федора Павловича проявляется даже в попытке вообразить декорации потустороннего мира с адскими крючьями. Однако в этом эстетизме, позёрстве, проглядывает и серьезная жизненная позиция. Она временами проявляется в неопределенности, некой замутненности мотивов его поведения в восприятии зрителей. Эта непроясненность сопровождает практически каждый поступок-жест героя. Более того, она проявляется даже

в сыновьях, как будто передается по наследству. Достаточно вспомнить неоднозначную реакцию читателей на статью Ивана о церковном суде, сомнения и неуверенность Дмитрия в мотивах своего поведения в жарких исповедях «за коньячком». Даже природа «странной, не выяснившейся деятельности» Алексея, возможно, имеет отношение к этой наследственной театральной эстетике. Во всяком случае, характер увлечения Алеши монастырем и старцем не только этичен, но и эстетичен. А само увлечение находится в диалогической взаимосвязи с припоминаемой сценой из детства.

Широкий спектр эстетического воображения Достоевского не ограничивается наиболее известными тезисами на тему красоты: «Красота спасет мир», «красота страшная и ужасная вещь» и т.д. Он отражается в многообразии эстетических предпочтений и наклонностей многих его героев, которые не только говорят о красоте, но тонко чувствуют и даже меняют свои амплуа в соответствии с тем или иным жанром жизнедеятельности. Правда, следует признать, что не всем это удастся в равной мере.

Например, Дмитрию Карамазову кажется, что ему дано созерцать две бездны сразу («идеал Мадонны и идеал Содома»), что его амплуа универсально, он настолько «широк», что надо «сузить». Но все изменилось, когда его принудили снять обувь и обрядили в тесную одежду Калганова. Раньше он готов был на любую роль, но в тот момент испытывает сильный эстетический шок при виде грязных носков и белья. Дмитрий ощущает себя «ряженым» в одежде Калганова, и ему явно «тесно» в этой роли. Т.е. между полюсами идеалов Мадонны и Содома он ощущал себя в своей стихии, а оказавшись в грязных носках и в калгановских одеждах испытывает явный дискомфорт.

Примеров подобной эстетической увлеченности в произведениях Достоевского достаточно много. Ивану Карамазову, озабоченному проблемами мирового зла, которому не надо «миллионов, а надобно мысль разрешить», и заодно кровь «по совести», мерзко ощущать себя в амплуа

инициатора заказного убийства. Его эстетический вкус оскорбляется даже «пошлостью» черта. Примерно также убийство старухи-процентщицы, копание в ее тряпье и сокрытие награбленного фактически в отхожем месте вступало в эстетическое противоречие с наполеонизмом Раскольникова. Ведь одно дело предаваться романтической грусти «на аршине пространства», другое – рвать окровавленную бахромку и прятать вместе с носком за отставшие от стены обои.

В свою очередь, Ставрогин, пишущий о том, что «на пробах для себя и для показу» «везде ощущал свою беспредельную силу», явно преувеличивает. Ведь в «кукольном театре» Липутина этому «Ивану-Царевичу», «принцу Гарри» уготована скромная роль «петушка», а Кириллов называет его «слабым человеком, ищущим бремени». Даже Петр Верховенский бросает в сердцах предмету своего обожания: «старая вы, дырявая, дровяной барка на слом». Следует признать, что эпатажное поведение Ставрогина возможно лишь в плоскости романтической эстетики. А духовный безудерж дерзаний сочетается с душевной, а порой даже и физической импотенцией³¹². Это сочетание, конечно, производит неизгладимое впечатление на дам и юношей, но не исчерпывает всех возможностей приложения «беспредельной силы» Ставрогина. Брак с Хромоножкой, которым он так спекулирует, возможно, даже беднее взаимоотношений Федора Павловича с Лизаветой Смердящей в лопушнике – беднее по ощущениям. Если до «сладострастия нравственного» герой «дорос», то сладострастия душевного и физического как будто лишен совершенно. Духовное сладострастие дистиллировано в нем настолько, что как будто не помнит своих «телесных» корней. Разврат героя-романтика Ставрогина представляется каким-то прихотливым, добросовестно-

³¹² См., например, суждение Б. Парамонова, который отмечает: «Еще участники дискуссии о прототипе Ставрогина Л. Гроссман и Вяч. Полонский говорили о том, что он дан у Достоевского импотентом, об этом же пишет Бердяев в упоминавшейся статье: Ставрогин отнюдь не «взял» Лизу» // Парамонов Б. М. Мужчины и женщины. М. 2010. С. 15.

механическим. Герой никогда ему и не отдается вполне, но всегда превращает его в часть психологического эксперимента.

Собственно, что понимают герои-романтики в красоте Содомы? Отвлеченных разговоров на тему «чревной любви» здесь явно недостаточно. Необходимо не просто погружение в грязный «разврат-развратишко», но и любовь, симпатия, самоотверженная отдача этой полноводной стихии. Любить «разврат и грязь разврата» мешает романтическая отвлеченность, брезгливость, высокомерие.

Эти примеры убеждают в том, что в художественном мире Достоевского эстетика шутовства, «площадного смеха», «телесного низа», вступая в сложные, напряженные взаимоотношения с эстетикой романтизма, ограничивает притязания последнего. Будучи эстетическими антагонистами, шутовство и романтизм взаимно определяют и ограничивают друг друга.

В этой связи представляет особый интерес репертуарно-эстетический план в «Братьях Карамазовых». В главе «За коньячком» Федор Павлович организует целый домашний спектакль с разными актерами в главных ролях. Эту неодолимую тягу к театральности, театральным постановкам наследует Иван (См. хорошо «срежиссированные» развернутые монологи «Бунт» и «Великий Инквизитор» перед Алексеем в трактире), Дмитрий (горячие исповеди за коньячком, полные театральных жестов); Смердяков на этой сцене – актер не без способностей, если вспомнить его дебют в роли «валаамовой ослицы». Примечательно, однако, что сыновья работают в разных жанрах: здесь и романтический байронизм Ивана, и шиллеровский – Дмитрия, и житийный жанр Алеши, и сократический диалог агностика Смердякова.

Федор Павлович, как истинный художник жизни, всегда сосредоточен на ее эстетической составляющей. Эстетизм Федора Павловича проявляется даже в попытке вообразить декорации потустороннего мира. Однако в этом эстетизме, позерстве проглядывает и серьезная эстетическая позиция: он

действительно знает цену и место каждого актера в театре жизни. Тем самым этот «мерзкий сладострастник» поднимается почти до шекспировских высот (ибо и для него зачастую: «Весь мир – театр. / В нем женщины, мужчины – все актеры: / У них свои есть выходы, уходы, / И каждый не одну играет роль»³¹³).

Марья Кондратьевна и Смердяков очень колоритны на фоне картины деревенского быта: она в модных платьях «с хвостом», он со своей французской кухней и туалетом. Это копиисты господ и их представлений о культурной жизни. Таким же копиистом предстает Смердяков и в творчестве. Он – «переписчик», и в соответствии со своим лакейским амплуа «переписывает» романтическую поэму Ивана, пародийно используя жанровые каноны жития, видимо апеллируя к Григорию.

Федор Павлович, по воле Достоевского, как будто предворяя Бахтина, справедливо считал, что этическая проблематика не только не исчерпывает художественного текста, но напротив, она лишь входит в состав стихии художественности. Ее право на присутствие законно только тогда, когда она гармонично вращается в художественный текст. Потому, например, для Федора Павловича замечание Алеши о характере веры Смердякова можно определить словами: «наивное полагание зрителями смысла художественного целого в мире целей» (Бахтин). Художественный мир ценен и сам по себе, вне этих целей. Как ценен «артист на кулебяки» Смердяков и философ-Иван. «Казуист ты мой прекрасный», – характерный пример эстетической ласки, «симпатического сопереживания», истинного художественного отношения. В этом любовании есть зачатки эстетической любви, эстетического помилования и, кто знает, может быть, не только эстетического. Во всяком случае, представляется неслучайным, что и в «символе веры» Достоевского красота занимает не последнее место.

Не последнее место она занимает и в главе «У Тихона» в «Бесах».

³¹³ Шекспир В. ПСС в 8 тт. Т. 5 /перевод т. Щепкиной-Куперник. М. 1959. С.47.

Тихон и любит, и любится Ставрогиным. Ведь самоубийство Ставрогина – безобразный, но и неслыханно красивый поступок. Красивый, потому что красота – «страшная и ужасная вещь», а «некрасивость» – еще страшнее. И красота – это последнее, за что цепляется Ставрогин; и, возможно, об этом единственном для героя красивом «исходе» сокрушается Тихон. Его последние слова «бедному и погибшему юноше» проникнуты не только сочувствием к его будущему «безобразному» поступку, но и любовью, симпатией и уважением к его крестному подвигу. Красив и настоящий мужской поступок Свидригайлова, Кириллова, даже Смердякова. Внешнее безобразие – не препятствие к ощущению внутренней красоты. Оно имеет такое же отношение к красоте, как тлетворный дух к святости. "...Так что такое красота, и для чего ее обожествляют люди? / Сосуд она, в котором пустота, или огонь, мерцающий в сосуде?"³¹⁴.

Можно с уверенностью полагать, что авторское отношение проникнуто любованием всеми без исключения героями. Иначе таких колоритных образов, как Федор Павлович и Смердяков, Ставрогин, Свидригайлов, – просто не получилось бы. Вкус к созданию подобного рода персонажей – мерило эстетической совести. В этой связи кажется продуктивным обратиться к анализу эстетических предпочтений героев Достоевского. На наш взгляд, это путь к целостному пониманию этико-эстетической составляющей поэтики Достоевского.

К настоящему моменту в достоевсковедении наметился своего рода идеологический крен в сторону исследования исключительно этической проблематики, в то время как наблюдения над эстетическими взглядами и предпочтениями героев дают не менее значимые результаты. Эстетические ориентации героев – своего рода лакмусовая бумага, вещие сны о себе самом, полиграф, момент истины... Ведь разоблачают Раскольникова Порфирий

³¹⁴ Заболоцкий Н. А. Собрание сочинений: В 3-х т. М. 1983. Т. 1. Столбцы и поэмы 1926—1933; Стихотворения 1932-1958; Стих-ия разных лет; Проза. Предисл. Н. Степанова; Примеч. Е. Заболоцкой, Л. Шубина. 1983. С. 272.

Петрович и Свидригайлов через «наполеонство» и «шиллерство». Или, во всяком случае, очень многое выясняется в Раскольникове через эти неслучайные эстетические ориентиры. Вспоминается покаянная самохарактеристика Раскольникова: «Эстетическая я вошь, и больше ничего» [т. 6, 211]. Думается, что проверку на эту «эстетическую вшивость» проходят многие герои позднего творчества Достоевского.

Федор Павлович, например, как наиболее искушенный в области эстетики персонаж, проверяет на эту «эстетическую прочность» Ивана и Зосиму, Смердякова и даже подступает к Алеше со своими «адскими крючками». Во всем умеющий найти и оценить черточку, «изгиб», остроту ума и чистоту души, внимательный ко всякой художественной детали, Федор Павлович выдает «похвальный лист» лишь Зосиме, как бы завещая ему Алексея («можно с вами жить» [т.14, 43]). У этого «ветхозаветного патриарха» ни за какое «чечевичное варево», – будь то «специально поданная» смердяковская уха или приправленное картинками идеологическое кушанье Ивана, которым он потчует в трактире Алешу, – не купишь благословения, не выторгуешь первородства: «Алеша, милый, единственный сын мой» [т. 14, 130], – обращается к сыну Федор Павлович.

Говоря об эстетике, мы привыкли связывать это понятие с «красотой», но, повторимся, представления о красоте могут быть весьма различными, так же, впрочем, как и представления о безобразном. Вспоминаются в связи с этим, например, взаимные недоумения, даже обвинения в неискренности гостей, собравшихся на пе-ти-жё у Настасьи Филипповны. Различия в оценках их поступков имеют не только внешнюю формальную сторону, как опрометчиво заявлял герой другого романа Достоевского – Степан Трофимович Верховенский: «Произошло лишь одно: перемещение целей, замещение одной красоты другою! Все недоумение лишь в том, что прекраснее: Шекспир или сапоги...» [т. 10; 372]. Не менее важна сторона содержательная. А точнее, решающее значение имеет взаимное соответствие

формы и содержания. Тихон проницательно заметил Ставрогину, читая его исповедь: «— А нельзя ли в документе сем сделать иные исправления?

— Зачем? Я писал искренно, — ответил Ставрогин.

— Немного бы в слоге. <...> Иные места в вашем изложении усилены слогом; вы как бы любуетесь психологией вашею и хватаетесь за каждую мелочь, только бы удивить читателя бесчувственностью, которой в вас нет» [т.11, 23-24].

«Некрасивость убьет», — безапелляционно заключает Тихон, а слова ангела в Апокалипсисе — «Но поелику ты тепл, а не горяч и не холоден, то изблюю тебя из уст моих» [т.11, 11] — характеризует как «прелестные»³¹⁵.

Стоит задуматься, что это за «некрасивость», для всех ли она одинаково убийственна и, собственно, чья это некрасивость? Конечно, это, прежде всего, «высокая» некрасивость тех, кто глубоко ее ощущает и переживает — «горних мудрствует и горних ищет». А может, ощущение этой некрасивости — удел романтических героев, гордецов, мучительно переживающих свои недостатки. Вспоминаются мечтания Раскольникова об «аршине пространства, где только две ноги можно поставить»; или его «великая грусть», свойственная всем великим людям; «вековая тоска и вселенская грусть», привитая Ставрогину еще Степаном Трофимовичем; и даже описанный в «Братьях Карамазовых» «высокий берег, похожий на утес», соблазнивший на самоубийство одну романтическую особу, единственно красотой своего положения, «так, что будь этот утес, столь давно ею намеченный и излюбленный, не столь живописен, а будь на его месте лишь прозаический плоский берег, то самоубийства, может быть, не произошло бы вовсе» [т.14, 8]. Но именно с героями романтических ориентаций и происходят рецидивы мелкой подлости, которые кажутся тем мельче и омерзительнее, чем выше и недостижимее их стремится этико-

³¹⁵ См.: замечательное рассуждение на эту тему С.Г. Бочарова в работе: Французский эпиграф к «Евгению Онегину». Онегин и Ставрогин // Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы. М. 1999. С. 184-185.

эстетический идеал.

Аристократ и «гигант мысли», демонический Ставрогин, целующий «ногу грязной девчонки» и бегающий посмотреть на самоказнь несчастной Маруси, «подмалевывающий» в исповеди свои, в общем-то, мелкие, грязные, подлые делишки; «право имеющий» наполеон-Раскольников, копошащийся в белье старухи-процентщицы; гордый в своем романтическом одиночестве Иван Карамазов, украдкой наблюдающий за отцом в предвкушении его убийства, его красивая Легенда о Великом Инквизиторе и истерические кривляния на суде... Не сочетается, потому что некрасиво.

Примечателен эпизод, в котором «власть имеющий» [т.11, 175] Ставрогин вдруг пасует перед ничтожным, «плюгавеньким» Липутиным. Ставрогин публично целует жену Липутина, рассчитывая, вероятно, нанести оскорбление супругу. Однако вместо традиционного в таких случаях выяснения отношений или, в крайнем случае, разрыва, эта история уже на следующий день получила «забавное прибавление», «доставившее с тех пор Липутину некоторый даже почет...»: «Часов в десять утра в доме госпожи Ставрогиной явилась работница Липутина, Агафья, развязная, бойкая и румяная бабенка, лет тридцати, посланная им с поручением к Николаю Всеволодовичу и непременно желавшая «повидать их самих-с». У него очень болела голова, но он вышел. Варваре Петровне удалось присутствовать при передаче поручения.

– Сергей Васильич (то есть Липутин), – бойко затараторила Агафья, – перво-наперво приказали вам очень кланяться и о здоровье спросить-с, как после вчерашнего изволили почивать и как изволите теперь себя чувствовать, после вчерашнего-с?

Николай Всеволодович усмехнулся.

– Кланяйся и благодари, да скажи ты своему барину от меня, Агафья, что он самый умный человек во всем городе.

– А они против этого приказали вам отвечать-с, – еще бойчее

подхватила Агафья, – что они и без вас про то знают и вам того же желают.

– Вот! да как он мог узнать про то, что я тебе скажу?

– Уж не знаю, каким это манером узнали-с, а когда я вышла и уж весь проулок прошла, слышу, они меня догоняют без картуза: «Ты, говорят, Агафьюшка, если, по отчаянии, прикажут тебе: „Скажи, дескать, своему барину, что он умней во всем городе“, так ты им тотчас на то не забудь: „Сами очень хорошо про то знаем-с и вам того же самого желаем-с...“» [т.10, 41].

Своей прозорливостью Липутин, метафорически выражаясь, и отхлестал и застрелил наповал Ставрогина. Держась в стороне от эффектных жестов на публике, Липутин поставил своего оппонента в еще более неудобное положение – положение абсолютной предсказуемости. Позднее, при личном объяснении, это подтвердилось: «– Скажите, – спросил он (Ставрогин – Ф.М.) его, – каким образом вы могли заранее угадать то, что я скажу о вашем уме, и снабдить Агафью ответом?

– А таким образом, – засмеялся Липутин, – что ведь и я вас за умного человека почитаю, а потому и ответ ваш заранее мог предугадать.

– Все-таки замечательное совпадение. Но, однако, позвольте: вы, стало быть, за умного же человека меня почитали, когда присылали Агафью, а не за сумасшедшего?

– За умнейшего и за рассудительнейшего, а только вид такой подал, будто верю про то, что вы не в рассудке... Да и сами вы о моих мыслях немедленно тогда догадались и мне, чрез Агафью, патент на остроумие выслали.

– Ну, тут вы немного ошибаетесь; я в самом деле... был нездоров... – пробормотал Николай Всеволодович нахмурившись. – Ба! – вскричал оп, – да неужели вы и в самом деле думаете, что я способен бросаться на людей в полном рассудке? Да для чего же бы это?

Липутин скрючился и не сумел ответить. Nicolas несколько побледнел

или так только показалось Липутину.

– Во всяком случае, у вас очень забавное настроение мыслей, – продолжал Nicolas, – а про Агафью я, разумеется, понимаю, что вы ее обругать меня присылали.

– Не на дуэль же было вас вызывать-с?» [т.10, 44].

Враз поняв и в полной мере оценив своего оппонента, этот «невзрачный губернский чиновничко» оказывается одним из немногих, кто более не проявляет к Ставрогину никакого особенного эстетического интереса. Это подобно тому, как Аделаида Ивановна, несмотря на всю свою женскую «красивость», не произвела на «сладострастнейшего» Федора Павловича, «готового прильнуть к какой угодно юбке», никакого «особенного впечатления со страстной стороны»: «Дряннь, я тебе скажу, эти барышни бледные, то ли дело...» [т. 14, 159], – признавался он Алексею. Липутин тоже имеет жизненный опыт сравнения и склонен больше реагировать на остроумие и творчество Лебядкина, чем на Ставрогина, несмотря на весь его ум и способности.

Привязавшись к Ставрогину материально, Лебядкин духовно им не одержим, не закладывает душу. К нему эта бесовщина идолопоклонничества не прилипает, как грязь разврата не липнет к Соне Мармеладовой. Он самобытен и эстетически автономен, а ввязаться в какое-то общее дело «у наших» способен не иначе как в алкогольного состоянии опьянения. Но ведь трезвость и ум, столь свойственные Ставрогину, еще не показатель добродетели, а скорее напротив, залог бесчувственности и бессердечия.

В Ставрогине настораживает не столько присутствие ума, сколько несклонность к опьянению, боязнь собственных слабостей и отсутствие сумасбродства, того сумасбродства, что с первых же строк романа, попадая в характеристику Федора Павловича, положительно преображает этот образ, многое искупает в нем. Тут есть над чем задуматься.

Патологическая трезвость, негибкая твердость, несклонность к

сумасбродству, аристократизм, чистоплотность и «приличия светского человека» – все это прямая противоположность качествам Лебядкина и Липутина. «Есть люди, которым чистое белье даже неприлично», по меткому определению Липутина. Эти герои никакой «некрасивостью» не покоробятся, а «золотушного бесенка» посрамят и засмеют, так как «подготовлены, закалены» смехом. Они умеют обходиться без «великих и красивых словес», сами пройдя через «горнило» осмеяния и заушания. Этой разницей потенциалов их эстетических ориентаций обусловлены закономерности взаимодействия многих шутов и идеологов в художественном мире Ф.М. Достоевского.

Говоря об эстетических идеалах или их миражах, стоит обратить внимание на то, что у Достоевского есть герои, чьи эстетические ориентации более или менее статичны; но есть и другие, с менее устойчивыми, «подвижными», постоянно и хаотично сменяющимися эстетическими ориентирами. Например, к ним можно отнести Лебезятникова, Липутина, Лебядкина, Келлера, Хохлакову и даже (как это ни покажется странным) Дмитрия Карамазова.

Эстетические ориентации героев, с одной стороны, определяют в каждом случае особенный их «ракурс» мировосприятия, с другой – являются факторами, влияющими на формы их жизнетворчества. Креативные способности героев обретают порой весьма причудливые воплощения. Поэтому сложно отделить «ложь» от «художественного сочинительства», больные фантазии и бред – от смелых, новаторских форм зарождающегося искусства будущего. Исследование этой грани творческой активности героев Достоевского заслуживает отдельного внимания.

§ 2.2. Ложь как стихия познания и житнетворчества в эстетическом преломлении

В художественном мире Достоевского есть еще одна всепроникающая стихия, связанная с понятием эстетического, – стихия лжи. В романах много героев, высказывающихся на тему лжи, и не меньше – лгущих. Но «лгут» герои Достоевского по-разному: от безобидной шутки до клеветы, от банальной бытовой сплетни – до высокого сочинительства. И в этом отношении ложь может являться признаком эстетически сориентированного (интуитивно или сознательно) познания и житнетворчества героев.

В «Идиоте» встречаем следующее рассуждение генерала Иволгина: «Невинная ложь для веселого смеха, хотя бы и грубая, не обижает сердца человеческого. Иной и лжет-то, если хотите, из одной только дружбы, чтобы доставить тем удовольствие собеседнику...» [т.8, 411].

Характерно и признание Степана Трофимовича в «Бесах»: «– Друг мой, я всю жизнь мою лгал. Даже когда говорил правду. Я никогда не говорил для истины, а только для себя, я это и прежде знал, но теперь только вижу... <...> Savez-vous, я, может, лгу и теперь; наверно лгу и теперь. Главное в том, что я сам себе верю, когда лгу. Всего труднее в жизни жить и не лгать... и... и собственной лжи не верить, да, да, вот это именно! Но подождите, это всё потом...» [т.10, 497].

Важна в романе «Бесы» и реакция Лизы Тушиной на «сочинительство» ее учителя, Степана Трофимовича: «Но как он мне хорошо врал тогда, почти лучше правды!»

В «Подростке» Версилов в ироничном тоне доказывает Аркадию «всемство» лжи: «– Кто честен, тот и судья – вот моя мысль (заметил однажды Аркадий Версикову – Ф.М.).

– Немного же ты в таком случае наберешь судей.

– Одного уж я знаю.

– Кого это?

– Он теперь сидит и говорит со мной.

Версиров странно усмехнулся, нагнулся к самому моему уху и, взяв меня за плечо, прошептал мне: «Он тебе всё лжет» [т.13, 211-212].

В «Братьях Карамазовых» эта стихия представлена уже целой плеядой «лгунов»: «Послушайте, послушайте! – так и кипел Калганов, – если он (Максимов – Ф.М.) лжет, – а он часто лжет, то он лжет, единственно, чтобы доставить всем удовольствие: это ведь не подло, не подло? <...> Другой подличает из-за чего-нибудь, чтобы выгоду получить, а он просто, он от природы...» [14, 381].

Хохлаковой открывается увлекательное свойство лжи как некой творческой стихии, в которой этическое сталкивается с эстетическим, и эстетическое побеждает: «Я сама знаю, что скверно сделала, я всё лгала, я вовсе на него не сердилась, но мне вдруг, главное вдруг, показалось, что это будет так хорошо, эта сцена...» [т.15, 7].

Дмитрий Карамазов тоже не упускает возможности высказаться на этот счет: «Я, брат, почти только об этом и думаю, об этом униженном человеке, если только не вру. Дай бог мне теперь не врать и себя не хвалить» [т.14, 99]; «Что в том, что человек капельку декламирует? Разве я не декламирую? А ведь искренен же я, искренен» [т.14, 108].

Как видно, цитаты эти можно множить и множить: на тему лжи у Достоевского так или иначе высказываются многие, как центральные, так и второстепенные персонажи. Своеобразно подытоживает эти высказывания герой, представляющий собой как бы квинтэссенцию лжи как явления в художественном мире Достоевского, Федор Павлович Карамазов: «А лгал я лгал, решительно всю жизнь мою, на всяк день и час. Воистину ложь есмь и отец лжи! Впрочем, кажется не отец лжи, это я все в текстах сбиваюсь, ну хоть сын лжи, и того будет довольно» [т.14, 41].

Это хмельное откровение Федора Павловича глубоко символично.

Неожиданным образом оно как бы откликается и на эпиграф к роману: как будто сухая библейская формула обрастает художественной плотью в этой шутовской интерпретации старика Карамазова. В самом деле, ведь можно понимать и так: во лжи всегда умирает некая правда («зерно»), без чего она осталась бы «одна», никем другим, кроме ее носителя, не востребованная. Тогда как «умирая во лжи», как в одной из стихий житнетворчества, единичная правда ширится и множится, «дает много плода», притом плода многообразного.

Но возможна и другая, противоположная позиция. «Главное, убегайте лжи, – предостерегает Зосима (в данном случае Хохлакову, эту «сестру-Карамазову» во вранье), – всякой лжи, лжи себе самой в особенности. Наблюдайте свою ложь и вглядывайтесь в нее каждый час, каждую минуту» [т. 14, 54]. В этом ракурсе эпиграф к роману также «срабатывает», но уже с «переменой мест слагаемых»: «зерно» – это ложь, и «много плода» дает ее изживание в себе.

Старика Карамазова старец Зосима наставляет на ту же тему: «Лгущий себе самому прежде всех и обидеться может. Ведь обидеться иногда очень приятно, не так ли? И ведь знает человек, что никто не обидел его, а что он сам себе обиду навывдумал и налгал для красы, сам преувеличил, чтобы картину создать, к слову привязался и из горошинки сделал гору, – знает сам это, а все-таки самый первый обижается, обижается до приятности, до ощущения большого удовольствия, а тем самым доходит и до вражды истинной...» [т.14, 41]. Однако реакция Федора Павловича, точнее, его эстетическое дополнение («красиво обиженным быть»), существенно расширяет понятие лжи: от этических до эстетических признаков. Ведь ложь – это еще и могучее эстетическое, творческое начало, настоящая поэзия жизни. Она сообщает героям Достоевского ту «легкость необыкновенную», с которой они поднимаются над пошлостью и тленом быта. Во всякой лжи есть всегда нечто разуплощающее, усложняющее реальность, вводящее

«версиловского» двойника: «У этого Версилова была подлейшая замашка из высшего тона: сказав (когда нельзя было иначе) несколько преумных и прекрасных вещей, вдруг кончить нарочно какую-нибудь глупостью <...>. Слышать его – кажется, говорит очень серьезно, а между тем про себя кривляется или смеется» [т.13, 109]; «он говорил с грустью, и все-таки я не знал, искренно или нет. Была в нем всегда какая-то складка, которую он ни за что не хотел оставить» [т.13, 172]. Эта замечательная «версильовская складка», складка лжи, которая отзывается в каждом движении героя, не могла образоваться на пустом месте, эта черта глубоко наследственная.

Примечательно, что на «исторические темы» пробовали писать Фома Фомич и Степан Трофимович, причем одинаково неудачно, но чего-то же стоила их поэтическая ложь, если герои не отрекаются от нее и на смертном одре. (По замечанию Варвары Петровны, Степан Трофимович – такой человек, которого «через час опять переисповедовать надо».) И даже когда Степан Трофимович произносит свою финальную исповедь, никто не уверен, «в самом ли деле он уверовал, или величественная церемония совершенного таинства потрясла его и возбудила художественную восприимчивость его натуры...» [т. 10, 505].

Ложь – это некая стихия, увлекающая и завлекающая сила которой в том и состоит, что человек как бы отказывается от своего «я»: «Для того и ломаюсь, Петр Александрович, чтобы милее быть. А впрочем, и сам не знаю иногда для чего» [т.14, 39], – как бы невольно признается Федор Карамазов. Сходные инстинкты (ложь помимо воли) обнаруживал и другой герой в «Подростке»: «Я теперь согласен, – вспоминает Версильов, – что многое из того не надо было объяснять вовсе, тем более с такой прямоотой: не говоря уже о гуманности, было бы даже вежливее; но поди удержи себя, когда, расстанцевавшись, захочется сделать хорошенькое па? А может быть, таковы требования прекрасного и высокого в самом деле, я этого во всю жизнь не мог разрешить. Впрочем, это слишком глубокая тема для поверхностного

разговора нашего...» [т.13, 106-107].

В этой стихии открывается еще одно измерение, проявляется еще одна принципиально важная способность.

В романе «Преступление и наказание» есть такое замечательное откровение Разумихина: «Видите, <...> хоть они и врут у меня там все пьяные, но зато все честные, и хоть мы и врем, потому ведь и я тоже вру, да доვремся же наконец и до правды, потому что на благородной дороге состоим...» [т.6, 156]. Значит, если верить этому положительно-прекрасному и во многом уникальному персонажу: «до правды можно доваться»! И ведь многие герои доверяются... И не только в «Преступлении и наказании». Достаточно вспомнить уже упоминавшийся эпизод из «Братьев Карамазовых», где завравшийся Федор Павлович с недоумением вопрошает Ивана: «Ты про какую мать?». Этот «старый шут» доверяется здесь до какого-то проникновенного откровения о сыновьях. Ведь Алеша связан *художественной* пуповиной с матерью, а Иван – нет³¹⁶.

До какой только правды не способны «доваться» герои Достоевского в состоянии идеологического или алкогольного опьянения. Причем эти состояния у героев Достоевского оказываются настолько спутанными, что иногда как будто подменяют друг друга. Вполне трезвому, но заплутавшему в переулках своей иезуитской казуистики Фоме Фомичу племянник Ростанева кричит: «Он пьян!»; Раскольников иногда принимают за пьяного; Иван Карамазов заканчивает белой горячкой; Кириллов – оказывается «хорош» (в редакции Ставрогина) в прямом и переносном смысле; как в пьяном бреду передает Петр Верховенский Ставрогину свой проект «Иван-царевич»; Мармеладов допивается и доверяется до монологов самого господина Бога; Дмитрий – до поэтически вдохновенных слов о красоте Мадонны и Содома.

³¹⁶ Об этом см.: Власкин А.П. Художественная антропология – ее контекст и подтекст у Достоевского // Достоевский и мировая культура. Альманах N 27. СПб: Серебряный век, 2010 г. – С.190.

Несомненно, что слова Дмитрия «о красоте, об идеале Мадонны и идеале содома» – одно из самых ярких и поэтических мест романа, и многие исследователи обращались к этой исповеди героя. Например, Т.А. Касаткина даже проводила какие-то «топографические» изыскания, выясняя и уточняя местоположение красоты в Содоме³¹⁷. Но мало кто проводил «полиграфическую» экспертизу этих признаний, во всяком случае, как-то не принято сомневаться в откровенности и искренности слов Дмитрия.

Между тем, если читатель внимательно отнесется к словам этого героя в романе в целом, то обнаружит в его высказываниях такое количество лжи и наговора на самого себя, которое превысит даже ложь Ставрогина в его страшной исповеди. И прежде всего ложь ощущается именно в той части, где Дмитрий пытается симулировать глубокую внутреннюю озабоченность трагическим душевным разладом, этико-эстетической дезориентацией.

Дмитрий завирается и каламбурит не хуже Хохлаковой: «Не думай, что я всего только хам в офицерском чине, который пьет коньяк и развратничает. Я, брат, почти только об этом униженном человеке и думаю, об этом униженном человеке, если только не вру. Дай бог мне теперь не врать и себя не хвалить» [т.14, 99]. Может показаться, что в этом офицере, «рыцаре-Дон-Кихоте», в этом «всаднике без головы» и в самом деле вызревают какие-то гамлетические сомнения. (Как однажды сказал Зосима в ответ на подобные экзальтированные самобичевания Хохлаковой: «И то уж много и хорошо, что ум ваш мечтает об этом, а не о чем другом. Нет-нет да невзначай и в самом деле сделаете какое-нибудь доброе дело» [т.14, 52].) Но невольно возникает вопрос: когда же Дмитрий думает «об этом униженном человеке», когда находит время для подобных размышлений, где он им предается? Неужели, когда караулит Грушеньку в огороде Федора Павловича? За коньяком в беседке? До первой поездки в Мокрое или после? Его «досуг» организован

³¹⁷ Касаткина Т.А. «Мир спасет красота...» // Достоевский и современность. Материалы XXV Международных Старорусских чтений 2010 г. Великий Новгород. 2011. С. 124-130.

таким образом, что мало располагает к размышлениям на отвлеченные темы. Время для серьезных раздумий появляется у него лишь позднее, когда его арестовывают. Здесь же, в сцене с Алешей, Дмитрий, скорее всего, как и его отец, склонен предаваться размышлениям «за коньячком».

В случае с Дмитрием сбит с толку читатель, наивно полагающий, что герой проявляет глубокую озабоченность по поводу творящихся и творимых безобразий. Пафос многих вдохновенных высказываний капитана Карамазова стилистически напоминает пафос капитана Лебядкина в «Бесах»: «... здесь, в этом сердце, накопело столько, столько, что удивится сам бог, когда обнаружится на Страшном суде», – восклицает Лебядкин. У Дмитрия тот же полет мысли и «космизм» философских обобщений. Иван Карамазов, например, хоть и «забавляется диалектикой», но его озабоченность проблемами мирового зла не вызывает сомнения, она выстрадана. Дмитрий же забывает обо всем очень быстро и никогда не мучает себя болезненными воспоминаниями. Характерный пример: «– Брат, а ты, кажется и не обратил внимания, как ты обидел Катерину Ивановну тем, что рассказал Грушеньке о том дне, а та сейчас ей бросила в глаза, что вы сами «к кавалерам красу тайком продавать ходили!». <...>

– Ба! – страшно вдруг нахмурился Дмитрий Федорович и ударил себя ладонью по лбу. <...> – Да, в самом деле, может быть, я и рассказал Грушеньке о том, «роковом дне», как говорит Катя. Да, это так, рассказал, припоминаю! Это было тогда же, в Мокром, я был пьян, цыганки пели...» [т.14, 143].

Размышляя о начале нравственного перерождения героя, исследователи часто обращаются к главе «Дитё». Действительно, картина плачущего ребенка и погорельцев как будто потрясла и преобразила все нравственное существо Дмитрия Карамазова. Митя умилился, даже «ублажился», но логика характера этого героя подсказывает, что все его прекраснодушные порывы так и останутся на уровне благих пожеланий. Так, уже в следующей

главе романа мы замечаем, что его больше заботит другое: невнимание Николая Парфеновича, с которым они недавно обсуждали каких-то «девочек»; неприветливый вид Маврикия Маврикиевича, которого он поил в трактире; изменившееся обхождение Трифона Борисовича.

С одной стороны – плачущее во сне дитё, с другой – умирающий наяву Илюша Снегирев. Но Дмитрий даже не извинился на суде перед отцом мальчика, хотя у него и была такая возможность. За него это пришлось сделать американским кинематографистам³¹⁸. А зря. Дмитрий просто забыл об этом эпизоде своей жизни.

В образе Грушеньки мотивы опьянения и художественного вдохновения переплетены, как и в Дмитрие. В этом отношении – она является его двойником, как мы уже отмечали. Митина «бунтовая подруга»³¹⁹, когда Ракитин привел к ней Алешу, и пригубила-то немного шампанского, но вот уже рождается притча «Луковка». А может быть, даже так: Алешин глоток шампанского подействовал на нее отрезвляюще, и уже потом, в Мокром, «подпила, барынька, подпила» и окончательно протрезвела. Кутеж в Мокром, таким образом, оборачивается окончательным прозрением для героини «кто есть кто» (Митя и «прежний») и кому принадлежит ее сердце. И вот она, как Марья Лебядкина, «срывает покровы», кричит своему «прежнему», разоблачая самозванца: «Да и не он это вовсе! Разве он был такой? Это отец его какой-то! Это где ты парик-то себе заказал? Тот был сокол, а это селезень. Тот смеялся и мне песни пел...» [т.14; 388]. Еще глоток – и от темы обманутых женских ожиданий не осталось и следа. Начинаются «мармеладовские» монологи господина Бога и сборы в монастырь; кирилловский «хорошизм» и снегиревская жалостливость; сыплются поэтические перлы карамазовского красноречия: «Ах, бедные, обиженные!.. Знаешь, Митя, я в монастырь пойду. Нет, вправду, когда-нибудь пойду. Мне

³¹⁸ Имеется в виду фильм «Братья Карамазовы» американского режиссера Ричарда Брукса, 1958 г.

³¹⁹ Ср. в черновиках к роману: «Мокрое, Грушенька: «Будем бога молить. А потом всполохнемся и вдруг закутим! Бунтовая я баба!...» [т.15, 270].

Алеша сегодня на всю жизнь слова сказал... Да... А сегодня уж пусть попляшем. Завтра в монастырь, а сегодня попляшем. Я шалить хочу, добрые люди, ну и что ж такое, бог простит. Кабы богом была, всех бы людей простила: «Милые мои грешнички, с этого дня прощаю всех». <...> Хорошо на свете. Хоть и скверные мы, а хорошо на свете. Скверные мы и хорошие, и скверные и хорошие... <...> Митя, не давай мне больше вина, просить буду – не давай. Вино спокойствия не дает» [т.14, 397]. Как мы помним, и для Федора Павловича, как и для Грушеньки, «истина в вине»: «– А коньяку и вам бы не пить, – опасливо посоветовал он (Алеша – Ф.М.), вглядываясь в лицо старика.

– Правда твоя, раздражает, а покою не дает. А ведь только одну рюмочку... Я ведь из шкапика...» [т.14, 159].

Невольно приходят на ум строки из Верлена:

Ценя слова как можно строже,

Люби в них странные черты.

Ах, песни пьяной что дороже,

Где точность с зыбкостью слиты! <...>

Одни оттенки нас пленяют,

Не краски: цвет их слишком строг!

Ах, лишь оттенки сочетают

Мечту с мечтой и с флейтой рог³²⁰.

(Последнее четверостишие, на наш взгляд, имеет прямое отношение к предлагаемой нами методологии исследования творчества Достоевского.)

Вообще «красота лжи» героев, находящихся в состоянии алкогольного или идеологического опьянения, – тема отдельная. Достоевский как будто не доверяет художественному слову (истине), не прошедшему «под хмельком».

«Кассандрствует» ли Хохлакова о «золотых приисках», «прорицает» ли

³²⁰ Верлен П. Далекое и близкое / перев. В. Брюсова. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://ru.wikisource.org/wiki/Искусство_поэзии

Дмитрий Карамазов «о красоте Содомы и Мадонны», «глаголет ли словеса мутны» поэтически косноязычный Кириллов, «пляшет ли нагишом» перед Ставрогиным великодушный Шатов, сокрушает ли китайские вазы проповедями об ужасах атеистического католицизма патетически разгорячившийся Мышкин, целует ли ноги Сони «идеологически бесноватый» Раскольников, приглашая ее в «далекие дали», – трудно не согласиться, что все они находятся в состоянии измененного сознания. Творческий альтруизм в состоянии измененного сознания – художественный маркер всего настоящего у Достоевского, и напротив: неспособность героя на пьяно-поэтическое вдохновение – свидетельство омертвелости, косности, душевной импотенции. Пошлый правдолюбец Ракитин, по определению Мити, лишь «смерд» – он чужд всему карамазовскому. Художественный мир Достоевского открывает целую плеяду «вдохновенно-пьяных» мастеров поэтического слова: чего стоит одна только пьяная «исповедь» Мармеладова; какие «поэмы» творит во хмелю «первый обэриут XIX века» капитан Лебядкин... Причем его философская лирика углубляет и любовную.

В этом контексте особо примечателен эпизод, в котором генерал Иволгин в «Идиоте» буквально «доврался до правды», чем немало поразил всех. И даже для самого генерала это было такой неожиданностью, что произвело в нем некое внутреннее потрясение. Однажды, рассказывая о том, как он качал на руках Аглаю (что он, по привычке, говорил всем молодым людям), он совсем забыл, что этот факт действительно имел место быть.

Этот случай примечателен и сам по себе, так как, завираясь, генерал случайно высказал правду, что повергло его самого даже в какой-то шок, он был явно не готов к такому повороту. Но этот случай с генералом, на наш взгляд, вовсе не исключительный, он просто ярко иллюстрирует одну характерную особенность в художественном мире Ф.М. Достоевского: как бы парадоксально это ни звучало, но многие герои проговариваются значительно большей правдой, лишь окончательно заговариваясь, завираясь.

Это вновь откликается на нашу интерпретацию эпиграфа, когда ложь порождает невольную и многообразную правду.

Примечательно, что апология «вранью» повторяется Разумихиным как минимум трижды: «вранье всегда простить можно; вранье дело милое, потому что к правде ведет...» [т.6, 105]; «Я люблю, когда врут! Вранье есть единственная человеческая привилегия перед всеми организмами. Соврешь – до правды дойдешь! Потому я и человек, что вру. Ни до одной правды не добивались, не соврав наперед раз четырнадцать, а может, и сто четырнадцать, а это почетно в своем роде; ну, а мы и соврать-то своим умом не умеем! Ты мне ври, да ври по-своему, и я тебя тогда поцелую. Соврать по-своему – ведь это почти лучше, чем правда по одному по-чужому; <...> Правда не уйдет, а жизнь-то заколотить можно; примеры были» [т.6, 155].

Если задуматься, то окажется, что многие герои до правды именно «довираются», и это становится откровением: Степан Трофимович, уже на смертном одре, – до понимания истинной природы «бесовщины»; Версиков – до прозрений о судьбах дворянства; Ставрогин – до своей исповеди; Митя – до слов о красоте Мадонны и Содомы; Федор Павлович – до познания истинной сути своих сыновей и себя самого; Хохлакова – до пророчеств о судьбе Мити.

Состоялась бы поэма Ивана «о Великом инквизиторе» без «Геологического переворота», о котором упоминает Черт? Что такое «Дитё» Мити без стихов и «анекдотов вверх пятками»? Чего стоит даже «Житие» Зосимы без его «офицерства»? – Осанна без горнила. «Кана Галилейская» без «колбасы и водки» показалась бы Алеше чрезвычайно пресной. Чтобы воспарить над обдорскими монашками в Кане Галилейской, ему нужно стать на «короткой ноге» с Иваном, «опереться на эту ногу». Но Иван хром, как Мефистофель³²¹.

³²¹ Щенников Г.К. Иван Карамазов – русский Фауст // Достоевский и мировая культура. Альманах № 6. СПб.: Серебряный век, 1996. С. 5-53.

Федору Павловичу, возможно, очень хотелось бы поговорить с Зосимой «по душам», но за неимением такой возможности, старик-Карамазов в иносказательной форме предвосхищает исповедь Зосимы, «предсказывая даже факты» из его биографии. Достоевский как будто играет «теорией трех штилей», устанавливая законы «веселой относительности» (Бахтин). Во всем высоком и серьезном прослеживается какая-то неизгладимая версированная складка самоиронии, а на всем низком и смешном – отблеск полуюродивого пророчества. Главные герои скованы цепями сюжетного замысла, а на второстепенных персонажах – почивает «благодать художественного воображения» (Власкин А.П.). И потому какая-нибудь случайно заглянувшая в комнату Раскольникова служанка Настасья способна выболтать о главном герое такую глубокую правду, которая «ни за что не захочет выйти из-под его собственного черепа» (Ипполит).

Не удивительно, что романы Достоевского давали Эйнштейну как создателю теории относительности (религиозные взгляды которого не отличались особой ортодоксальностью) большую пищу, чем физики-математики (Гаусс, например)³²².

Искренняя исповедь Ставрогина «подмалевывается выделанным цинизмом»; статья Ивана «о церковном вопросе» «родит бури» читательских интерпретаций, так что никто уже не может «ни понять, ни определить» чего в ней больше – искренней заинтересованности или «дерзкого фарса и насмешки»; суть идеи Раскольникова затрудняется выразить даже он сам (в искреннем разговоре с Соней). А как интерпретировать ложь Порфирия Петровича или его раздвоившуюся после судебной реформы единую ипостась, которая диссоциировала, персонифицировавшись в фигуры прокурора и адвоката в «Братьях Карамазовых»... До каких «правд» все они только ни добираются: «Станьте солнцем, вас все и увидят!» [т.6, 352]. Разве

³²² Кузнецов Б.Г. Эйнштейн (Жизнь, Смерть, Бессмертие). М. 1980. С. 551.

это не «хорошо» (в духе Кириллова), не эстетично? Даже жаль, что в сцене признания Миколки Порфирий Петрович как-то растерялся. Но это понятно: он готовил Раскольникову очную ставку с мещанином и был не готов к столь неожиданной развязке, а ведь мог бы шепнуть Раскольникову свою заветную мысль по поводу Миколки на манер Федор Павловича: «Это он для тебя все это устроил, хочет, чтобы ты его похвалил. Ты похвали». Кстати, этого же красильщика-Миколку моментально опознал в Мите пьяный Горсткин на «очной ставке» в Сухом поселке.

Подобные, будто бы «случайные», персонажи способны «выболтать» о главных героях все и даже больше, ибо знают о них что-то такое, «чего они сами о себе никогда не узнают» [т.10, 68-69], как однажды выразился Степан Трофимович о Липутине. А из «лгущей и собственную ложь свою любящей» госпожи Хохлаковой пронзительные откровения и случайные предсказания и вовсе льются как из рога изобилия. Эта «оплеванная пророчица» то «вдруг выскажет какую-нибудь очень верную мысль», то поразит совпадением случайного речевого оборота с реальностью (кстати, ее абсурдистские сюжеты также «с легкостью необыкновенной» подхватываются и развиваются даже на суде), то отпустит какое-нибудь каламбурное *bon mot*, не хуже Степана Трофимовича, объявив смердение старца «неожиданным поступком». Пьяненький Федор Павлович «знает» о судьбе Алеши не меньше, чем старец Зосима. «Низкий» Лебедев ценит и понимает генерала Иволгина едва ли не больше и глубже, чем Мышкин.

Стимулом к такому «синтезу идей» отчасти послужило для нас знакомство с одной из работ Т.А. Касаткиной, в которой исследовательница обвинила Мышкина в том, что он «обманул детей»³²³, о чем он открыто признавался сам в гостиной Епанчиных. Т.е. не одних детей, но также и женщин... Разумеется, как всякий художественный образ поступка, слова

³²³ Касаткина Т.А. «И утаил от детей». Причины непроницательности Льва Мышкина // Достоевский и мировая культура. Альманах № 4. 1995. С. 48-53.

князя допускают возможность сколь угодно альтернативного восприятия и толкования. Допустим, что Мышкин действительно «лгал детям» и говорил «правду истинную» Епанчиным (к чему и склоняется Т.А. Касаткина). Но в равной степени допустимо и обратное (причем, это допущение нам кажется наиболее вероятным, исходя из логики характера и идейного замысла): детям-то он и не лгал, а всего лишь лукавил в гостиной Епанчиных, приспособливаясь к ситуации и переходя на их тон. И тогда эта оговорка – лишь «случайные слова», досадное недоразумение, возникшее при переводе с одного языка – языка интимных чувств на другой – светский, салонный.

Или (точнее, *и*), таким образом, Мышкин (как Ставрогин) – «ни тех, ни других не обманывал», т.е. по-своему *лгал* им всем. Но здесь уже совсем другое измерение, эстетическое («мысль изреченная есть ложь» и т.д.), – т.е. то, над чем ломают головы Ипполит и Подросток; то, над чем задумывался Версиков и многие другие герои Достоевского: «... во всякой гениальной или новой человеческой мысли, или просто даже во всякой серьезной человеческой мысли, зарождающейся в чьей-нибудь голове, всегда остается нечто такое, чего никак нельзя передать другим людям, хотя бы вы исписали целые томы и растолковывали вашу мысль тридцать пять лет; всегда останется нечто, что ни за что не захочет выйти из-под вашего черепа и останется при вас навеки; с тем вы и умрете, не передав никому, может быть, самого-то главного из вашей идеи» [т.8, 328]. Неслучайно в этом контексте и характерное признание Мышкина, что сам он «жеста не имеет».

Можно заметить, что у Мышкина это «нечто» во что-то все-таки «уходит»; может быть, и не совсем в слова, слова «случайны», хотя временами князь очень красноречив. Достаточно вспомнить его завещание, высказанное умирающему Ипполиту: «Пройдите мимо нас и простите нам наше счастье» [т.8, 433]. После первой защитной реакции: «Ха-ха-ха! Так я и думал! Непременно чего-нибудь ждал в этом роде!» – наступает отрезвление и даже онемение героя, и мы наблюдаем уже другую реакцию. Ипполит как

будто теряет дар речи, становится вполне косноязычным: «Однако же вы... однако же вы... Ну, ну! Красноречивые люди!» [т.8, 433]. В этих интонационных перебоях – открывшаяся и истекающая косноязычием душевная рана героя. Кстати, что-то подобное постоянно происходит и в диалоге Тихона со Ставрогиным. Но это лишь *в слове*. Вообще, Мышкин чрезвычайно пластически красноречив. Это его косноязычие жеста, «эпилептическая публицистика» на званом вечере в гостиной Епанчиных. Так что, может быть, именно в пластике секрет его особого обаяния. Во всем этом эпизоде Достоевским схвачено что-то неизреченное, а может быть, и неизречимое вполне; что-то, принимающее в контекст целое личности князя.

В черновиках к «Бесам» Достоевский устами Князя говорит такие знаменательные слова: «Они все на Христа (Ренан, Ге), считают его за обыкновенного человека и критикуют его учение как несостоятельное для нашего времени. А там и учения-то нет, там только случайные слова, а главное, образ Христа, из которого исходит всякое учение» [т.11, 192]. Это высказывание удивительно коррелирует с известным письмом к Фонвизинной [т.28, 175-177].

Кстати, это те самые «случайные слова», которые произносит князь Мышкин в гостиной Епанчиных. Примечательно, что все попытки Мышкина «словами» объяснить с Ганей (например, по поводу доверия Епанчиных) терпят полное фиаско. Ганя требует от князя объяснений – как он сумел завоевать доверие Епанчиных в столь короткий срок: «...послушайте, не можете ли вы хоть как-нибудь припомнить и сообразить в порядке, о чем вы именно там говорили, все слова, с самого начала? Не заметили ли вы чего, не упомните ли?

– О, очень могу, – отвечал князь, – с самого начала, когда я вошел и познакомился, мы стали говорить о Швейцарии.

– Ну, к черту Швейцарию!

– Потом о смертной казни...

– О смертной казни?

– Да; по одному поводу... потом я им рассказывал о том, как прожил там три года, и одну историю с одною бедною крестьянкой...

– Ну, к черту бедную крестьянку! Дальше! – рвался в нетерпении Ганя.

– Потом как Шнейдер высказал мне свое мнение о моем характере и понудил меня...

– Провалиться Шнейдеру и наплевать на его мнения! Дальше!

– Дальше, по одному поводу, я стал говорить о лицах, то есть о выражениях лиц, и сказал, что Аглая Ивановна почти так же хороша, как Настасья Филипповна. Вот тут-то я и проговорился про портрет...

– Но вы не пересказали, вы ведь не пересказали того, что слышали давеча в кабинете? Нет? Нет?

– Повторяю же вам, что нет.

– Да откуда же, черт... Ба! Не показала ли Аглая записку старухе?

– В этом я могу вас вполне гарантировать, что не показала. Я всё время тут был; да и времени она не имела.

– Да, может быть, вы сами не заметили чего-нибудь... О! идиот пр-ро-клятый, – воскликнул он уже совершенно вне себя, – и рассказать ничего не умеет!» [т.8, 74-75].

В каком-то смысле, все сказанные Мышкиным «слова» в романе случайны, ими ничего нельзя объяснить вполне и до конца. Более того, они способны ввести в соблазн. И Гане (да и не ему одному) кажется, что князь ему чего-то не договаривает, плутует, и он изо всех сил пытается уцепиться за эти «случайные слова», как за последние артефакты ускользающей реальности. Это и есть основной «нерв романа»: главное – *образ князя, ощущение личного присутствия*. Его, как Христа в поэме Ивана, сразу «все узнают»; все, от швейцара до генерала, и «узнают» помимо вербального контакта. Его присутствие вносит разлад, провоцирует амбивалентные реакции. Именно поэтому образ Мышкина необыкновенно поэтичен. Никто

ничего толком не может «ни понять, ни разобрать» (как выразился бы пошлый правдолюбец Ракитин) ни в князе, ни в своей реакции на него, но все лишь что-то чувствуют и изо всех сил пытаются зацепиться за «случайные слова».

Афористично нашу мысль можно было бы выразить так, перефразируя строки из письма Достоевского Фонвизиной: «Если бы мне доказали, что Мышкин вне Христа, а Христос вне Мышкина, то я бы лучше согласился остаться с Мышкиным...».

В общем, если это все и ложь, то какая *красивая ложь*, человеческая. Как утопическая идиллия Снегирева о лошадке, на которой они с Илюшей уезжают в другой город для лучшей жизни...

Поэзия этого «случайного слова» чудесным образом отзывается и в менее «положительно прекрасных» героях романа. В сочинениях вечно пьяного генерала Иволгина о том, как он был камер-пажом при Наполеоне, ощущается что-то чрезвычайно трогательное и глубоко интимное. Прелесть этого сочного мокьюментори в том и состоит, что здесь проступает какая-то над-историческая правда жизни, как чудо оплодотворения сухой и мертвой исторической материи благодатью художественного воображения. Следует признать, что на эту «историческую правду» сбивается зачастую и князь. Вот характерный фрагмент их диалога: «— Всё это чрезвычайно интересно, — произнес князь ужасно тихо, — если это всё так и было... то есть, я хочу сказать... — поспешил было он поправиться.

— О князь! — вскричал генерал, упоенный своим рассказом до того, что, может быть, уже не мог бы остановиться даже пред самою крайнею неосторожностью, — вы говорите: «Всё это было!» Но было более, уверяю вас, что было гораздо более! Всё это только факты мизерные, политические. Но повторяю же вам, я был свидетелем ночных слез и стонов этого великого человека; а этого уж никто не видел, кроме меня! Под конец, правда, он уже не плакал, слез не было, но только стонал иногда; но лицо его всё более и

более подергивалось как бы мраком. Точно вечность уже осеняла его мрачным крылом своим. <...> Я зарыдал и бросился к нему; тут и он не выдержал; мы обнялись, и слезы наши смешались» [т.8, 416-417]. В этом высказывании распознается не столько историческая, сколько иносказательная, художественная правда события. Это та ложь Степана Трофимовича, которая «почти лучше правды». Суть этой пьяной исповеди генерала – в откровении сочувствия и любви. А сама «история» здесь – не более, чем «вставная новелла», «случайные слова». Но важнее то, что слышится, отзывается в этих откровениях генерала: «лицо его всё более и более подергивалось как бы мраком»; «мы обнялись, и слезы наши смешались»... Что это, как не пророчество о судьбе самого князя (почти буквально повторяется в финале, в описании ночного бдения Мышкина и Рогожина над телом Настасьи Филипповны)?

Примечательно в рассказе Иволгина и обращение Наполеона в трудную минуту за советом к ребенку. Здесь «пьяные фантазии» Иволгина вступают в большой романский диалог с сокровенными словами Мышкина из швейцарской поэмы о Мари: «Ребенку можно все говорить <...> Большие не знают, что ребенок даже в самом трудном деле может дать чрезвычайно важный совет» [т.8, 58].

В каком-то фарсовом, трагикомическом ключе история Иволгина о дуэли с отцом Мышкина [т.8, 81] предваряет реальный драматический сюжет взаимоотношений Мышкина, Рогожина и Настасьи Филипповны, причем едва ли не дословно [т.8, 186]. Получается, своей ложью Иволгин то и дело «пророчит даже факты». Почему так случается? Все это явно непреднамеренно и потому глубоко художественно. Масштаб этого «завирального» дарования генерала Иволгина не в силах оценить даже Мышкин. «Красота лжи» генерала, во всех ее изгибах, подъемах и падениях открывается, пожалуй, лишь Лебедеву, который и сам поражает князя глубиной и широтой своей завиральной личности: «Я, князь, человека этого

глубоко уважаю; это... это великий человек-с; вы не верите?»; «Я в нем даже сквозь двухсот персон и тысячелетие России замечательнейшего человека различаю. Искренно говорю-с» [т. 8, 198-199].

Ложь в художественном мире Достоевского полифункциональна. Она никак не сводима к прагматическому обману, в ней сильно *творческое, альтруистическое начало*. Эта тема была озвучена Достоевским еще в образе Фомы Опискина, «человека непрактического, тоже в своем роде какого-то поэта». Юмористическая повесть «Село Степанчиково», разумеется, не только «комична». Она в эстетическом ракурсе представляется программной, а ее главный герой, Фома Фомич – предтечей целого сонма значимых персонажей, настоящих «отцов лжи».

Примечательно, что первое произведение зрелого, послекаторжного периода творчества писателя – не *идеологический роман*, не «Записки из подполья», не пример «*христианско-православного реализма*», а *юмористическая повесть*, главный герой которой – лжеюродивый-герой-идеолог, заморозивший когда-то своим проповедническим даром всю «женскую половину генеральского дома» и через нее распространивший свое влияние и на мужскую. Этот лжец и домашний тиран обратил ложь не только в ремесло, но и в искусство. Выражаясь метафорически, это – суперзвезда, со всеми ее отколовшимися «астероидами» (Ежевикиным, Мизинчиковым, Обноскиным). И он образует с Федором Павловичем (с его тоже «осколками» – Максимовым, Снегиревым) своего рода кольцевую образную композицию в творчестве Достоевского. У этой «галактики» есть свой «млечный путь» – рассыпанные по всему художественному миру «звезды-карлики», шуты-приживальщики, прихлебатели и приспособленцы всех мастей, распространившие гравитационные токи далеко за пределы своей плеяды. (Как бы ни показалось странно, но отголоски образа Фомы Фолмича с его ломаниями, капризами, «требованием именин» можно обнаружить в образе подпольного парадоксалиста с его дважды два равно пять и т.д.)

Если верить Разумихину, то именно способность ко лжи делает человека человеком. С какой художественной симпатией созданы эти образы; какими порой теплыми (сродни гончаровским) лучами иронии они согреты, – это невольно чувствует любой непредубежденный читатель. Серьезные интеллектуальные творения героев-идеологов (поэма о Великом инквизиторе, теория Раскольникова и исповедь Ставрогина) едва ли не уравниваются одним каким-нибудь жестом, поворотом тела героя-лгуна: «Карты! Я сажусь с вами в ералаш! Разве это возможно? Кто ж отвечает за это? Кто разбил мою деятельность и обратил ее в ералаш? Э, погибай Россия!» – и он осанисто козырял с червей» [т.10, 12]. Эти герои, с их художественной «ложью», вносят в «идеологический роман» Достоевского тот необходимый колорит, без которого невозможно разностороннее, многогранное художественное изображение жизни.

§ 3. Индивидуология и ее динамика в образной системе

Ф.М. Достоевского

§ 3.1. Статус персонажей: когда “последние становятся первыми”

У Достоевского мало простых характеров. Усложненная душевная организация главных героев – отличительная черта его стиля. Тем более ощутимы контрасты бинарных оппозиций («антитезы») в характерах второстепенных и, на первый взгляд, совершенно служебных персонажей. Традиционно считается, что их функциональность ограничивается «подсветкой» героев переднего плана, созданием фона для развития основного сюжета. Но такой подход игнорирует ряд существенных особенностей поэтики Достоевского. А именно: художественная и душевная *подпитка* центральных героев второстепенными персонажами зачастую значительно плодотворнее, чем со стороны «равновеликих» героев первого

ряда. Остановимся на этом тезисе. В нем заключается новое, во всяком случае, *иное* измерение бахтинского «диалогизма».

Наблюдение Ю. Тынянова о том, что Достоевский работал «психологической антитезой, двумя крайними точками», относится не только к отдельным героям и ситуациям; его можно дополнить, придав ему расширительный смысл. Бинарных оппозиций в поэтике Достоевского великое множество. Например, «вертикальные» и «горизонтальные» измерения натуры: митина широта («широк человек, я бы сузил»), глубина Ивана («Иван – колодец, Иван – могила») и «воспарения Алеши» (в «Кане Галилейской»). Или особенности душевной топонимики: митины «душевные Елисейские поля» и «переулки Ракитина». За этой векторной перпендикулярностью и параллельностью, иногда «неевклидовой», открывается их сложная, особая природа взаимодействия. Может быть, поэтому личные контакты Мити и Ивана в романе сведены к минимуму. Эти герои как будто из разных галактик; и потому даже когда они на одной сцене, их взаимоотношения организуются как бы в разных плоскостях, а герои, их окружающие, движутся как бы по разным сюжетным орбитам. К бинарным оппозициям можно отнести и парадоксальное сочетание трагического и комического (Иволгин), низенького, гадкого и высокого (Лебедев), и наконец пошлого и вселенски глубокого (Лебезятников, Келлер, Лебядкин, Хохлакова, отчасти Смердяков).

Например, обратимся к образу Лебезятникова. У этого героя непростая репутация. К нему у исследователей творчества Ф.М. Достоевского издавна сложилось предубежденное отношение. Этому способствовали как откровенная «пародийность» персонажа³²⁴, так и «нелестные» авторские ремарки, обнажающие «лакейство мысли» героя в лужинском духе: «Это был один из того бесчисленного и различного легиона пошляков, дохленьких

³²⁴ Осмеяние идей Н.Г. Чернышевского и Д.И. Писарева в бурлескной форме, о чем см., например, в комментарии к роману: Достоевский Ф.М. ПСС в 30 т. Т. 7, с. 389-390.

недоносков и всему недоучившихся самодуров, которые мигом пристают непременно к самой модной ходячей идее, чтобы тотчас же опозлить ее, чтобы мигом окарикатурить все, чему они же иногда самым искренним образом служат» [т.6, 279].

На первый взгляд, Лебезятников изображается как бы типичным представителем «попутчиков», сродни толпе нигилистов, осмеянных Достоевским в «Бесах». В излишней тенденциозности при изображении молодого поколения «нигилистов» Ф.М. Достоевского упрекали многие современники. Например, М.Е. Салтыков-Щедрин писал: «Дешевое глумление над так называемым нигилизмом и презрение к смуте, которой причины всегда оставляются без разъяснения, – все это пестрит произведения г. Достоевского пятнами, совершенно им несвойственными, и рядом с картинами, свидетельствующими о высокой художественной прозорливости, вызывают сцены, которые доказывают какое-то уже слишком непосредственное и поверхностное понимание жизни и явлений. <...> С одной стороны, у него являются лица, полные жизни и правды, с другой – какие-то загадочные и словно во сне мечущиеся марионетки, сделанные руками, дрожащими от гнева...»³²⁵. Такое суждение по отношению к Лебезятникову отчасти справедливо, отчасти нет.

Отрицательной оценке этого персонажа много способствует и тот факт, что впервые в романе герой упоминается как притеснитель Сони, обидчик Катерины Ивановны. Такие характеристики подготавливают почву для негативного восприятия: на момент личного вступления героя в действие в сознании читателя формируется образ «гаденького чиновника», оскорбителя двух бедных женщин.

Однако фабула такого вхождения героя в повествовательную ткань романа наводит на некие параллели. Ведь именно так, характеризуясь с

³²⁵ Салтыков-Щедрин М.Е. Светлов, его взгляды, характер и деятельность // Достоевский в русской критике. М.1956. – С. 231.

чужих слов, слухов, а зачастую и откровенных наветов, вводится в повествование и образ Свидригайлова. И точно так же, как и в отношении Свидригайлова, эти наветы частично разоблачаются по мере развития сюжета, порождая неоднозначность в оценке персонажа. Так, никто с уверенностью не может знать, как и что было на самом деле во взаимоотношениях Свидригайлова и Дуни, Свидригайлова и Марфы Петровны, что случилось между Свидригайловым и лакеем и т.д. Более того, в нашем восприятии оба героя постепенно «растут» в этическом измерении. Лебезятников спасает Соню от позорного обвинения Лужина, одним из первых устанавливает с нею душевный контакт, даже по-своему ухаживает; он же зовет на помощь, когда встречает сошедшую с ума Катерину Ивановну с детьми на улице. В свою очередь, Свидригайлов «отпускает» Дуню; перед самоубийством успевает облагодетельствовать девочку-невесту; помогает Соне по-настоящему изменить жизнь; устраивает будущность детей Мармеладовых; косвенно принимает участие в судьбе Раскольников, обеспечив материально Соню, которая следует за ним в Сибирь. Такого рода пародийные отражения М.М. Бахтин считал признаком карнавализирующей амбивалентности. Для нас же важно, что в творческой лаборатории писателя, в черновиках к «Преступлению и наказанию», образ Лебезятникова подробно не прописан, что позволяет предположить его спонтанное развитие в романе.

В случае с Лебезятниковым эта неоднозначность образа притупляется, как бы ретушируется, пусть даже комизмом. Ведь упомянутые рассуждения о «лакействе мысли» героя хоть и даны как бы от лица повествователя, в целом вписываются в контекст впечатлений Лужина. Но слово Лужина не самое авторитетное в романе, оно скомпрометировано поведением героя³²⁶. Однако есть нечто, что делает образ Лебезятникова не таким уж типичным, «разуплощая» его эстетически. На наш взгляд, Лебезятников – пародийно

³²⁶ Однако частичная «реабилитация» и этого героя произошла в докладе А.П. Власкина «Претенденты на сердце Авдотьи Раскольниковой: кто есть кто» на конференции «Достоевский и мировая культура» 10 ноября 2015 года (СПб).

задуманный персонаж, но вдруг "нечаянно расширившийся" под пером Ф.М. Достоевского.

В высказываниях Лебезятникова угадывается пародия не только на нигилизм и раскольниковское теоретизирование, но и на многих будущих героев Достоевского. И таким образом художественная логика раскрытия этого, казалось бы, совершенно второстепенного персонажа выявляет некоторые особенности поэтики Ф.М. Достоевского в целом.

Рассмотрим несколько примеров. Напомним, что Лебезятников отклоняет предложение пойти на поминки Мармеладова по идейным соображениям, как противник «обрядности», и Лужин провоцирует Андрея Семеновича слухами о его «рукоприкладстве»:

«— Кто отколотил? Кого? — вдруг всполошился и даже покраснел Лебезятников.

— Да вы то, Катерину-то Ивановну, с месяц назад, что-ли! Я ведь слышал-с, вчера-с... То-то вот они убеждения-то!.. Да и женский вопрос подгулял. Хе-хе-хе! <...>

— Это все вздор и клевета! — вспыхнул Лебезятников, который постоянно трусил напominания об этой истории, — и совсем это не так было! Это было другое...» [т.6, 281].

Получается, важен не сам факт избиения, а мотивы и интерпретация поступка:

«Вы не так слышали; сплетня! Я просто тогда защищался. Она сама первая бросилась на меня с когтями... Она мне весь бакенбард выщипала... Всякому человеку позволительно, надеюсь, защищать свою личность. К тому же я никому не позволю с собой насилия... По принципу. Потому это уж почти деспотизм. Что ж мне было: так и стоять перед ней? Я ее только отпихнул <...>. А это вздор и совсем, совсем не касается женского вопроса! Вы не так понимаете; я даже думал, что если уж принято, что женщина равна мужчине во всем, даже в силе (что уже утверждают), то, стало быть, и тут

должно быть равенство. Конечно, я рассудил потом, что такого вопроса, в сущности, быть не должно, потому что драки и быть не должно, и что случаи драки в будущем обществе немыслимы... и что странно, конечно, искать равенства в драке. Я не так глуп... хотя драка, впрочем, и есть... то есть после не будет, а теперь-то вот еще есть... тьфу! черт! С вами собьешься!"» [т.6, 281-282].

Вполне очевидно, что герой оправдывается. Вместе с тем трудно с уверенностью сказать, учитывая сумасбродные наклонности Лебезятникова и вспыльчивость Катерины Ивановны, что между ними на самом деле произошло. Не знаем же мы (и по воле Достоевского никогда не узнаем), как и при каких обстоятельствах Свидригайлов обходился хлыстиком с Марфой Петровной. Во всяком случае, Лебезятников не производит впечатления человека, нападающего с кулаками первым.

Но в приведенной тираде Лебезятникова обращают на себя внимание и последние слова: «драки после не будет»... Сбивчивая и неправильная речь, «эсхатологические благовествования» — все это однозначно вызывает ассоциации с героем «Бесов». Но если у Кириллова «времени больше не будет», и явится человекобог, то чаяния Лебезятникова связаны с устройством идеального общества и организацией коммун. Много общего и во впечатлении, которое оба героя производят на окружающих: их иногда принимают за сумасшедших.

Заканчивает же свою тираду Лебезятников в духе еще одного персонажа Достоевского — Федора Павловича («Братья Карамазовы»): «Я не потому не пойду на поминки, что была эта неприятность. Я просто по принципу не пойду, чтобы не участвовать в гнусном предрассудке поминок, вот что! Впрочем, оно и можно бы было пойти, так только, чтобы посмеяться... Но жаль, что попов не будет. А то бы непременно пошел» [т.6, 282].

Следом начинается уже какая-то «хохлаковщина» с примесью

«смердяковщины» (анализ речевого поведения Смердякова подтвердит наш тезис: здесь «лакейство мысли» порождает «лакейство слова»): «Я могу косвенно способствовать развитию и пропаганде. Всякий человек обязан развивать и пропагандировать и, может быть, чем резче, тем лучше. Я могу закинуть идею, зерно... Из этого зерна вырастет факт. Чем я их обижаю? Сперва обидятся, а потом сами увидят, что я им пользу принес» [т.6, 282].

Выходит, Лебезятников и внутренне противоречив, т.е. диалектичен: с одной стороны, он всецело полагается на определяющее влияние «среды», с другой – оказывается вполне метафизиком: ведь у него «сознание определяет бытие» – «факт» от «идеи», а не «идея» из «факта». Впрочем, эта как будто случайно брошенная Лебезятниковым мысль об «идее», «зерне» и «факте» способна вызвать еще один ряд текстологических ассоциаций. С одной стороны, оно действительно напоминает символическую формулу эпитафии к роману «Братья Карамазовы» (хотя в случае с Лебезятниковым эта библейская цитата искажается почти до неузнаваемости), с другой – предвосхищает символически выраженное стремление Ивана Карамазова «остаться при факте».

Далее Лебезятников разоблачает одну сплетню, причем делает это так, что в «благородно-сумасбродных» мотивах его поведения сомневаться уже не приходится:

«— А мне же рассказывали, что вы-то и выжили ее (Соню – Ф.М.) отсюда из номеров!

Лебезятников даже рассвирепел.

— Это другая сплетня! – завопил он. – Совсем, совсем не так дело было! Вот уж это-то не так! Это все Катерина Ивановна тогда наврала, потому что ничего не поняла! И совсем я не подбивался к Софье Семеновне! Я просто-запросто развивал ее, совершенно бескорыстно, стараясь возбудить в ней протест...» [т.6, 283].

Далее диалог Лебезятникова и Лужина напоминает диалог фанатика

Кириллова и скептика Петруши Верховенского:

«— В коммуну, что ль, звали?

— Вы все смеетесь и очень неудачно, позвольте вам это заменить. Вы ничего не понимаете! В коммуне таких ролей нет. Коммуна и устраивается для того, чтобы таких ролей не было. В коммуне эта роль изменит всю теперешнюю свою сущность, и что здесь глупо, то там станет умно, что здесь, при теперешних обстоятельствах неестественно, то там станет совершенно естественно» [т.6, 283].

Патетика коммунистических лозунгов Лебезятникова парадоксальным образом сочетается с какими-то мышкинскими интонации и даже речевыми оборотами. Так, даже сам предмет разговора в какой-то пародийной форме предваряет диалог Мышкина и Евгения Павловича о двух «любовях» в «Идиоте»:

«— Ну, а прекрасною-то натурой и пользуетесь, а? Хе-хе!

— Нет, нет! О нет! <...> Напротив, мне даже самому это странно: со мной она как-то усиленно, как-то боязливо целомудренна и стыдлива!

— И вы, разумеется, развиваете... хе-хе! доказываете ей, что все эти стыдливости вздор?..

— Совсем нет! Совсем нет! О, как вы грубо, как даже глупо — простите меня — понимаете слово: развитие! Н-ничего-то вы не понимаете! О боже, как вы еще... не готовы! (Невольно вспоминается мышкинский перифраз: «тут что-то не то, и вечно будет не то» — Ф.М.). Мы ищем свободы женщины, а у вас одно на уме... Обходя совершенно вопрос о целомудрии и о женской стыдливости, как о вещах самих по себе бесполезных и даже предрассудочных, я вполне, вполне допускаю ее целомудренность со мною, потому что в этом — вся ее воля, все ее право. Разумеется, если б она мне сказала: «Я хочу тебя иметь», то я бы почел себя в большой удаче, потому что девушка мне очень нравится; но теперь, теперь по крайней мере, уж конечно, никто и никогда не обращался с ней более вежливо и учтиво, чем я,

более с уважением к ее достоинству... я жду и надеюсь – и только!» [т.6, 283-284].

Как интерпретировать слова Лебезятникова? Получается, он, как и Мышкин, любит Соню «разными любовью». Мыслит и хочет любить одной стороной натуры, а любит какой-то другой. Невольно в читательском восприятии возникает парадокс: как может столь добрая и чуткая натура, как Лебезятников, откликаться на бред, наваждение и дурман нигилистических идей? Но возможно, это свойство всех открытых натур. Откликается же Мышкин, а вместе с ним и Достоевский, на «безбожие католицизма». Почему же отказывать социализму в своих Дон-Кихотах?

Примечательно, что косвенно суть некоторых предложенных нами параллелей и выводов поверяется рассуждениями Л. Гроссмана, который, помимо поэтики, занимался и изучением биографии писателя. Таким образом, наши наблюдения над художественным миром Достоевского перекликаются с биографическими описаниями и наблюдениями Л. Гроссмана. Обращаясь к «революционному» прошлому Достоевского, исследователь отмечал тот глубокий след, который оставили личности некоторых членов кружка Петрашевского в творческом сознании писателя. В одном из таких рассуждений, сближающем художественный и биографический контексты, находим следующие строки: «Тимковский увлек Достоевского. "Это один из тех исключительных умов, которые, если принимают какую-нибудь идею, то принимают ее так, что она первенствует над всеми другими... Его поразила только одна изящная сторона системы Фурье". "Речь его была написана горячо; видно, что Тимковский работал над слогом". Достоевский отмечает в своем товарище "врожденное чувство изящного" и "ум, жаждущий познаний, непрерывно требующий пищи. Некоторые принимали его за истинный, дагерротипно верный снимок с Дон-

Кихота и, может быть, не ошибались"³²⁷.

К сожалению, Л. Гроссман проигнорировал отражение Тимковского в образе Лебезятникова, разглядев в нем лишь сатиру на учение Чернышевского: «Наряду с огромным по глубине и драматизму образом Раскольников он дает шаржированную сатиру на радикальную молодежь, исповедующую учение Чернышевского»³²⁸. Однако, учитывая этот «донкихотский» контекст личности Тимковского и некоторых других «искренно верующих революционеров» в творческом сознании Достоевского, трудно предположить, что характерные сумасбродно-альтруистические черты Лебезятникова явились лишь плодом художественного воображения писателя. Скорее всего, речь идет о синтетичности образа и на уровне жизненных прототипов.

Л.П. Гроссман продолжает: «Личность Тимковского, видимо, отразилась через двадцать лет на образе инженера Кириллова в "Бесах": стремительный путь от религиозности к атеизму, готовность взорвать весь мир при серьезной практической работе в государстве, своеобразная революционность и самопожертвование при маниакальности господствующей идеи, – все это отмечает одного из выдающихся героев Достоевского резкими чертами его исторического прототипа.

Не написав романа о петрашевцах, Достоевский отразил в ряду персонажей "Бесов" такие поразившие его фигуры современников, как Петрашевский, Спешнев, Тимковский. Достоевский был знаком с тактикой похода утопистов на старый мир. Он пользовался библиотекой петрашевцев – целым арсеналом антифеодальной литературы. Помимо главных сочинений французских социальных мыслителей – Фурье, Сен-Симона, Консидерана, Кабе, Луи Блана, Прудона, Пьера Леру, – здесь находились Вольтер, Руссо, Дидро, Гельвеций, Гольбах, романы Жорж Санд, Фейербах, Роберт Оуэн,

³²⁷ Гроссман Л.П. Достоевский. ЖЗЛ. М. 1963. С. 159.

³²⁸ Там же, с. 159.

"Нищета философии" Карла Маркса. Поглощенный своей творческой работой, он не мог специально изучать всех предшественников и классиков социализма. Но многое он все же знал.

Достоевский брал из библиотеки Петрашевского "Истинное христианство" Кабе с его основным тезисом: коммунизм – это "царство божье на земле", то есть господство милосердия, братства, равенства, свободы, справедливости. Достигается оно только мирной пропагандой»³²⁹.

В художественной ткани «Преступления и наказания» Лебезятников своим донкихотством «подсвечивает» и образ главного героя, Раскольникова.

Но дело даже не в социализме с его Дон-Кихотами. Вот Мышкин, например, считает, что «детям можно говорить все», но чуткий читатель понимает, что это *Мышкину* детям можно говорить *все*. Нельзя быть безусловно доверчивым к «случайным словам», всегда нужно учитывать, *кто* эти слова говорит, т.е. какой герой и в каком контексте. И если Лебезятников толкует Соне «вопрос свободного входа в комнаты в будущем обществе», то это нечто совершенно иное, чем если бы этот вопрос взялся толковать, например, Лужин. Лебезятников, как некий «исследователь души человеческой» или вдумчивый следователь-аналитик Порфирий Петрович, делает несколько поразительно ценных замечаний о натуре Сони, при этом выражает почти раскольниковское недоумение:

«– Н-ничего-то вы не понимаете, я вам сказал! Оно, конечно, таково ее положение, но тут другой вопрос! совсем другой! Вы просто ее презираете. Видя факт, который по ошибке считаете достойным презрения, вы уже отказываете человеческому существу в гуманном на него взгляде. Вы еще не знаете, какая это *натура*! (Выделено мной – Ф.М.) Мне только очень досадно, что она в последнее время как-то совсем перестала читать и уже не берет у меня больше книг. А прежде брала. Жаль тоже, что при всей своей энергии и решимости протестовать, – <...> у ней все еще как будто мало

³²⁹ Там же, с. 160.

самостоятельности, так сказать, независимости, мало отрицания, чтобы совершенно оторваться от иных предрассудков и... глупостей. Несмотря на то, она отлично понимает иные вопросы. Она великолепно, например, поняла вопрос о целовании рук, то есть что мужчина оскорбляет женщину неравенством, если целует у ней руку» [т.6, 284].

Примечательно, что Раскольников с Лебезятниковым склонны именно интерпретировать поступки Сони, причем каждый в рамках своей диалектики.

Местами в рассуждениях Лебезятникова отчетливо проступает «базаровщина»: «— А вы всё об этом, об этих проклятых "потребностях"! — вскричал он с ненавистью, — тьфу, как я злюсь и досаую, что, излагая систему, упомянул вам тогда преждевременно об этих проклятых потребностях! Черт возьми! Это камень преткновения для всех вам подобных, а пуще всего — поднимают на зубок, прежде чем узнают, в чем дело! И точно ведь правы! Точно ведь гордятся чем-то! Тьфу! Я несколько раз утверждал, что весь этот вопрос возможно излагать новичкам не иначе как в самом конце, когда уж он убежден в системе, когда уже развит и направлен человек. Да и что, скажите пожалуйста, что вы находите такого постыдного и презренного хоть бы в помойных ямах? Я первый, я, готов вычистить какие хотите помойные ямы! Тут даже нет никакого самопожертвования! Тут просто работа, благородная, полезная обществу деятельность, которая стоит всякой другой, и уже гораздо выше, например, деятельности какого-нибудь Рафаэля или Пушкина, потому что полезнее!

— И благороднее, благороднее, — хе-хе-хе!

— Что такое "благороднее"? Я не понимаю таких выражений в смысле определения человеческой деятельности. "Благороднее", "великодушнее" — все это вздор, нелепости, старые предрассудочные слова, которые я отрицаю! Все, что полезно человечеству, то и благородно! Я понимаю только одно слово: полезное!» [т.6, 284-285].

Но вот что примечательно: в проповедях этой откровенной «базаровщины» вдруг появляются речевые обороты, более характерные для духовных наставников. В этих наставлениях как будто различимо тихоновское: «Не приготовлены, не закалены» [т.11, 27]. Так, что невольно верится в возможность социалистического «чуда от веры» таких людей.

Еще один пример. Вспомним, в какое искреннее воодушевление, даже восторг, пришел Лебезятников от великодушного, как он считал в тот момент, поступка Лужина (когда тот тайно подложил сто рублей в карман Соне). Лебезятников не может скрыть свою радость, несмотря даже на то, что поступок этот идет «в разрез с его убеждениями»: «...человек-с... хотя поступками своими он делает социальную ошибку, — тем не менее... достоин уважения! Я даже не ожидал от вас, Петр Петрович, тем более что по вашим понятиям, о!» [т.6, 289].

Он даже путается в словах, изменяет своей «сектантской терминологии», вдруг начиная проговариваться «языком человеческим»: «— Я все слышал и все видел <...> Это благородно, то есть я хотел сказать, гуманно! Вы желали избежать благодарности, я видел! И хотя, признаюсь вам, я не могу сочувствовать, по принципу, частной благотворительности, потому что она не только не искореняет зла радикально, но даже питает его еще более, тем не менее не могу не признаться, что смотрел на ваш поступок с удовольствием, — да, да, мне это нравится» [т.6, 288-289].

Лужин поразил Лебезятникова так же, как Лебедев своим рассказом о Дюбарри поразил Мышкина. И лишь после того, как Лужин в очередной раз «неделикатно» коснулся темы гражданского брака, этот «Дон Кихот социализма» как будто очнулся и направил свой пафос в прежнее сумасбродное русло: «— Детей? Вы коснулись детей? — вздрогнул Андрей Семенович, как боевой конь, заслышавший военную трубу...» [т.6, 289].

Такой второстепенный и первоначально вполне пародийный персонаж совмещает и даже предвосхищает черты многих главных героев

Ф.М. Достоевского. Он является поэтически и биографически синтетичным. Его художественные возможности раскрываются Ф.М. Достоевским в последующих романах. Более того, образ Лебезятникова помогает высветить очень важные и характерные особенности поэтики Достоевского.

В романе «Преступление и наказание» образ Лебезятникова может показаться чем-то исключительным, но в творчестве Достоевского подобные кажущиеся «исключительности» далеко не единичны. И это подтверждает наш тезис о том, что подобные герои второго плана воплощают характерные особенности поэтики Достоевского, позволяют приблизиться к пониманию *генеалогии его художественных образов* в целом.

Для большей убедительности рассмотрим эту особенность на примере еще нескольких второстепенных персонажей из других произведений Достоевского.

Примечательно, что даже такой герой как Алеша (в «Братьях Карамазовых») значительно больше заряжен художественной «подпиткой» Снегирева, чем брата Ивана. Ведь для него поэма Ивана о Великом инквизиторе и даже собственный «расстрельный приговор» – одни только «случайные слова» (напомним, что Ф.М. Достоевский даже евангелистов ловил на «случайных словах»³³⁰). Стоит отметить, что в контексте взаимоотношений Ивана со своими братьями фактически наиболее важным оказывается сводный брат Смердяков – также фигура, казалось бы, не первостепенная.

А «случайные связи» главных героев, включая Зосиму, с Хохлаковой явно обогащают эти образы в художественном измерении. Поражает сама статистика посещений дома этой дамы: в ее гостиной перебивали очень многие герои романа. И даже она сама, оказавшись на приеме у Зосимы, не чувствует себя «в гостях» – она везде «у себя». Многие случайно брошенные слова и творимые на глазах каламбуры этой героини поражают своей

³³⁰ См.: Достоевский Ф.М. ПСС в 30 т. Т. 11, с. 192.

амбивалентностью (не то глупость, не то мудрость и даже пророчество), надолго приковывают внимание. Парадоксально, но если «слова» евангелистов могли представляться Достоевскому во многом «случайными», то кажущаяся на первый взгляд откровенным вздором и чепухой «словесная вязь» этой взбалмошной героини не кажется нам настолько «случайной». Напротив, она представляет собой искусно организованный, богатый орнаментами художественный гротеск.

Что такое Рогожин и Настасья Филипповна для Мышкина, если вся драма финальной сцены в романе, включая «педагогическую поэму» о Мари может поместиться в один анекдот Иволгина о Наполеоне, а драматическая история взаимоотношений Мышкина с Рогожиным предвосхищается другим, не менее фантастическим рассказом о соперничестве «двух друзей с детства (т.е. Иволгина и отца Мышкина), чуть не ставшими взаимными убийцами» [т.8, 81]. Можно сказать, что через многие завиральные монологи Иволгина Ф.М. Достоевский демонстрирует формулу, обратную логике известного высказывания Маркса. В романе Достоевского история тоже повторяется дважды: но сначала как *фарс*, а уже потом – как *трагедия*.

В отличие от характеров главных героев, остающихся в резких, полярных, но заданных амплитудах, – как, например, Ставрогин, – герои второго плана способны меняться до неузнаваемости; при этом расти как бывширь. Зосима не всегда успевает в своих реакциях за госпожой Хохлаковой, он периодически как бы путается в «показаниях» героини (например, когда она в припадках искреннего самобичевания рассказывает о своем неверии в Бога). Но ведь и Мышкин не всегда поспевает за бурными фантазиями генерала Иволгина. Слишком уж часто перескакивает отставной генерал с одного сюжета на другой. Амплитуда душевных колебаний генерала – от завирально-комического до истинно-трагического, внезапность перехода от самого веселого и простодушного смеха к горьким слезам, наконец, сам «удар» – всё это расширяет узкоситуативный контекст его личных

жизненных обстоятельств до степени откровения и выводит на глубокие параллели с судьбой самого князя.

В этой связи памятна реакция князя на рассказ Ипполита (уже после трагической развязки любовного поединка) о том, как посватавшийся в очередной раз к Аглае Ганя был поставлен в тупик ее «странным вопросом»: «сожжет ли он, в доказательство своей любви, свой палец сейчас же на свечке?» [т.8, 479]. «Как дошел до Ипполита этот слух, нам неизвестно, но когда и князь услышал о свечке и о пальце, то рассмеялся так, что даже удивил Ипполита; потом вдруг задрожал и залился слезами» [т.8, 479]. Это уже смех и плач Мышкина на пороге собственной «смерти».

А описанный Иволгиным «психологический случай» «воскресения из мертвых рядового Колпакова» бросает какую-то метатекстуальную тень на все творчество писателя: уж не сам ли Достоевский признается в особенностях художественной генеалогии своих образов? Эти его кочующие из сюжета в сюжет «друзей знакомых милые черты», которые «то явятся, то растворятся снова³³¹» могут быть уловлены и в столь «далеких отголосках». Достаточно вспомнить рассказ Лебедева о приговоренной к смерти Дюбарри, этот сколок памятного нам этюда Мышкина в гостиной Епанчиных, а может быть – вариация, а не сколок... Через этот рассказ Мышкин узнает *такого* Лебедева, которого прежде никогда не знал, да и представить не мог. А слезы раскаяния Лебедева над гробом генерала... Каким переменчивым может быть сам Иволгин, как меняются в отношении к окружающим Лебедев и Келлер, и какое досадное постоянство демонстрирует та же Настасья Филипповна, которая, несмотря на весь бунт ее страстной женской натуры, так и не выходит за рамки своего портрета во всей широте его интерпретации. И настолько косными и одновалентными в отношении к окружающим предстают Аглая и даже Рогожин, что невольно вспоминается данное

³³¹ Стоит заметить, что упомянутый ниже Келлер «является» в почти первозданном виде и в «Подростке». См., например: т. 13, с. 220-221.

Федькой Каторжным меткое определение Петру Верховенскому: «У того коли сказано про человека: подлец, так уж кроме подлеца он про него ничего и не ведает. Али сказано – дурак, так уж кроме дурака у него тому человеку и звания нет. А я, может, по вторникам да по средам только дурак, а в четверг и умнее его» [т.10, 205].

С этой точки зрения положение Мышкина во многом уникально. Он один из немногих природно-одаренных главных героев. У него не только «голубиное сердце», открытое для сострадания, но и удивительное эстетическое чутье, вкус, широта эстетического восприятия. Возможно, это причина его универсальной поливалентности, способности вступать во взаимный контакт с кем угодно. В его глазах меняются Лебедев, Аглая, Келлер, Иволгин. Интересно, что мнение Келлера для него иной раз важнее, чем слово любимой Аглаи, его «двойные мысли» князь принимает на свой счет, задумывается, чему-то учится.

На образе этого «отставного поручика», «боксера», каким Достоевский представляет его в самом начале романа, хотелось бы остановиться подробнее.

Этот герой, как и Лебезятников, вырастает на глазах в этическом и эстетическом измерении до полного преображения. Именно он на деле оказывается главным и деятельным защитником всех «униженных и оскорбленных» в романе: достаточно вспомнить с какой рыцарской самоотверженностью он бросается защищать Ипполита (ему не нужно душевных ран друга, чтобы вложить туда «свои персты»); спасает Настасью Филлиповну от мести поручика; за князя он и вообще готов идти под «красную шапку» или с кем угодно «разменять с полдюжины» пуль... Он так искренне радуется раскаянию Бурдовского, что в клочки измельчает собственноручно написанный фельетон на князя.

Детская, почти мышкинская наивность и простодушие исповеданий Келлера («во всем хорошем и во всем плохом») вызывают в князе искренний

смех, даже хохот. А через этот смех бесконечно ширится и растет образ самого князя. В нем открываются «чакры» восприятия юмора, именно те, которые Достоевский, обозначив лишь в черновиках, побоялся открыть в Соне Мармеладовой³³². Помимо этого, далеко не полного, списка достоинств, образ Келлера обладает поистине колоссальным интертекстуальным (в творчестве Достоевского) потенциалом. Этот невзрачный на вид «отставной поручик» заряжен такими токами, что вровень с ним (по целому ряду художественных параметров) могут встать лишь такие «новые звезды», как Лебезятников и Хохлаков. Дело именно в его стремительном, бешеном росте от *заскорузлого типа* до узнаваемой во многих (причем уже главных и более поздних героях Достоевского) *характерной индивидуальности*. В этой почти космической отзывчивости есть что-то очень важное, настоящее, художественно-связующее. Возьмем лишь одну сцену встречи Келлера с Мышкиным:

«Лебедева еще не было дома, так что под вечер к князю успел ворваться Келлер, не хмельной, но с излияниями и признаниями. Он прямо объявил, что пришел рассказать князю всю свою жизнь и что для того и остался в Павловске. Выгнать его не было ни малейшей возможности: не пошел бы ни за что. Келлер приготовился было говорить очень долго и очень нескладно, но вдруг почти с первых слов перескочил к заключению и объявил, что он до того было потерял «всякий признак нравственности» («единственно от безверия во всевышнего»), что даже воровал. – "Можете себе это представить!"» [т.8, 256].

В навязчивости этих красноречивых и многоречивых «исповедей в стихах и анекдотах» Келлера присутствуют очень знакомые черты. Обращает на себя внимание и косноязычие героя – характерный признак особого красноречия (ср.: Лебезятников, Лебядкин, Кириллов, Смердяков и др.). В этом герое раскрывается столь знакомый нам по другому

³³² См.: Достоевский Ф.М. ПСС в 30 т. Т. 7, с. 152.

произведению мотив – трагической нехватки денег:

«Но, князь, если бы вы знали, если бы вы только знали, как трудно в наш век достать денег! Где же их взять, позвольте спросить после этого? Один ответ: неси золото и бриллианты, под них и дадим, то есть именно то, чего у меня нет, можете вы себе это представить? Я наконец рассердился, постоял-постоял. «А под изумруды, говорю, дадите?» – «И под изумруды, говорит, дам». – «Ну и отлично, говорю», надел шляпу и вышел; черт с вами, подлецы вы такие!» [т.8, 257].

Но кое-что происходит и с самим князем по ходу разговора с Келлером: «Князю стало, наконец, не то чтобы жалко, а так как бы совестно. У него даже мелькнула мысль: "Нельзя ли что-нибудь сделать из этого человека чьим-нибудь хорошим влиянием?" Собственное свое влияние он считал по некоторым причинам весьма негодным, – не из самоумаления, а по некоторому особому взгляду на вещи. Мало-по-малу они разговорились, и до того, что и разойтись не хотелось. Келлер с необыкновенною готовностью признавался в таких делах, что возможности не было представить себе, как это можно про такие дела рассказывать. Приступая к каждому рассказу, он уверял положительно, что кается и внутренне "полон слез", а между тем рассказывал так, как будто гордился поступком, и в то же время до того иногда смешно, что он и князь хохотали, наконец, как сумасшедшие» [т.8, 257]. Далее на первый план выходит тоже вполне узнаваемое простодушие и «рыцарство»: «– Главное то, что в вас какая-то детская доверчивость и необычайная правдивость, – сказал, наконец, князь; – знаете ли, что уж этим одним вы очень выкупаете?

– Благороден, благороден, рыцарски благороден! – подтвердил в умилении Келлер: – Но знаете, князь, всё только в мечтах и, так сказать, в кураже, на деле же никогда не выходит! А почему так? и понять не могу» [т.8, 257].

Этот «рыцарский монолог» в «кураже», с «мечтами» и «на деле же

никогда не выходит» потом отзовется и в «Братьях Карамазовых». Трудно отрицать, что Хохлакова с Митей отражаются друг в друге как в кривом зеркале, – «кривом» лишь оттого, что «хохлаковщина» иногда облачается в «офицерские мундиры».

Далее в сцене знакомства Мышкина и Келлера обнажается параллельное и довольно мирное сосуществование двух взаимоисключающих душевных интенций в этих «работниках за плату»:

«– Не отчаивайтесь. Теперь утвердительно можно сказать, что вы мне всю подноготную вашу представили; по крайней мере, мне кажется, что к тому, что вы рассказали, теперь больше ведь уж ничего, прибавить нельзя, ведь так?

– Нельзя?! – с каким-то сожалением воскликнул Келлер: – о, князь, до такой степени вы еще, так сказать, по-швейцарски понимаете человека.

– Неужели еще можно прибавить? – с робким удивлением выговорил князь: – так чего же вы от меня ожидали, Келлер, скажите пожалуйста, и зачем пришли с вашей исповедью?

– От вас? Чего ждал? Во-первых, на одно ваше простодушие посмотреть приятно; с вами посидеть и поговорить приятно; я, по крайней мере, знаю, что предо мной добродетельнейшее лицо, а во-вторых... во-вторых...

Он замялся.

– Может быть, денег хотели занять? – подсказал князь очень серьезно и просто, даже как бы несколько робко.

Келлера так и дернуло; он быстро, с прежним удивлением, взглянул князю прямо в глаза и крепко стукнул кулаком об стол» [т.8, 257].

Наивность и простодушие Келлера, как и Мити Карамазова, обладает такой искупительной силой, что даже один воображаемый вид этих героев способен рассеять всякое подозрение на их счет. В этом отношении перекликаются два эпизода: в «Идиоте» и в «Братьях Карамазовых». Эпизод

с «пропавшим» бумажником Лебедева (из диалога Лебедева с Мышкиным):

«— Остаются, стало быть, трое-с, и во-первых, господин Келлер, человек непостоянный, человек пьяный и в некоторых случаях либерал, то есть насчет кармана-с; в остальном же с наклонностями, так сказать, более древне-рыцарскими, чем либеральными. Он заночевал сначала здесь, в комнате больного, и уже ночью лишь перебрался к нам, под предлогом, что на голом полу жестко спать.

— Вы подозреваете его?

— Подозревал-с. Когда я в восьмом часу утра вскочил как полоумный и хватил себя по лбу рукой, то тотчас же разбудил генерала, спавшего сном невинности. Приняв в соображение странное исчезновение Фердыщенко, что уже одно возбудило в нас подозрение, оба мы тотчас же решились обыскать Келлера, лежавшего как... как... почти подобно гвоздю-с. Обыскали совершенно: в карманах ни одного сантима, и даже ни одного кармана не дырявого не нашлось. Носовой платок синий, клетчатый, бумажный, в состоянии неприличном-с. Далее любовная записка одна, от какой-то горничной, с требованием денег и угрозами, и клочки известного вам фельетона-с. Генерал решил, что невинен. Для полнейших сведений мы его самого разбудили, насилиу дотолкались; едва понял в чем дело, разинул рот, вид пьяный, выражение лица нелепое и невинное, даже глупое, — не он-с!» [т.8, 370].

А вот реакция исправника на пробудившегося после разгула в Мокром Митю Карамазова: «— Но ведь это же бред, господа, бред! — восклицал исправник, — посмотрите на него: ночью, пьяный, с беспутною девкой и в крови отца своего... Бред! бред!» [т.14, 400].

Весьма узнаваемы и многие эксцентрические жесты Келлера (особенно с битьем кулаком об стол), наклонности к спиртному, а также открывшийся в герое «слезный дар» (митино «Дитё»):

«— Послушайте, князь, я остался здесь со вчерашнего вечера, во-

первых, из особенного уважения к французскому архиепископу Бурдалу (у Лебедева до трех часов откупоривали), а во-вторых, и главное (и вот всеми крестами крещусь, что говорю правду истинную!), потому остался, что хотел, так сказать, сообщив вам мою полную, сердечную исповедь, тем самым способствовать собственному развитию; с этой мыслью и заснул в четвертом часу, обливаясь слезами. Верите ли вы теперь благороднейшему лицу: в тот самый момент как я засыпал, искренно полный внутренних и, так сказать, внешних слез (потому что, наконец, я рыдал, я это помню!), пришла мне одна адская мысль: "А что, не занять ли у него в конце концов, после исповеди-то, денег?" Таким образом, я исповедь приготовил, так сказать, как бы какой-нибудь "фенезерф под слезами", с тем, чтоб этими же слезами дорогу смягчить и чтобы вы, разластившись, мне сто пятьдесят рубликов отсчитали. Не низко это по-вашему?» [т.8, 258].

Но через весь этот смех просматриваются и более серьезные вещи. «Расширившийся» Мышкин никогда не опускается до проповедей: «Во всяком случае, я вам не судья. Но всё-таки, по-моему, нельзя назвать это прямо низостью, как вы думаете? Вы схитрили, чтобы чрез слезы деньги выманить, но ведь сами же вы клянетесь, что исповедь ваша имела и другую цель, благородную, а не одну денежную; что же касается до денег, то ведь они вам на кутеж нужны, так ли? А это уж после такой исповеди, разумеется, малодушие. Но как тоже и от кутежа отстать в одну минуту? Ведь это невозможно. Что же делать? Лучше всего на собственную совесть вашу оставить, как вы думаете?

Князь с чрезвычайным любопытством глядел на Келлера. Вопрос о двойных мыслях видимо давно уже занимал его.

— Ну, почему вас после этого называют идиотом, не понимаю! — вскричал Келлер. Князь слегка покраснел.

— Проповедник Бурдалу так тот не пощадил бы человека, а вы пощадил человека и рассудили меня по-человечески!» [т.8, 259].

Как мы знаем, в «Братьях Карамазовых» Кузьма Самсонов, как и проповедник Бурдалу, тоже «не пощадил человека» [т.8, 259].

И наконец, суд над собой и самоказнь Келлера, перекликающиеся с разрешением траты «по совести», т.е. присвоения только части чужих денег Дмитрием Карамазовым:

«В наказание себе и чтобы показать, что я тронут, не хочу ста пятидесяти рублей, дайте мне только двадцать пять рублей, и довольно! Вот всё что мне надо, по крайней мере, на две недели. Раньше двух недель за деньгами не приду. Хотел Агашку побаловать, да не стоит она того. О, милый князь, благослови вас господь!» [т.8, 259]. Стоит отметить, как некий курьез, что даже имена у объектов ухаживания Келлера и Мити обнаруживают странное совпадение.

Разумеется, образ Келлера не откликается исключительно на Дмитрия. Достаточно вспомнить, например, хотя бы те самые клочки разорванного фельетона. Подобно тому, как Лебедев обнаружил эти клочки в дырявых карманах Келлера, Черт обнаруживает обрывки «Геологического переворота» в дырявой памяти Ивана.

§ 3.2. «Творцы и соавторы контекстов» и их художественно-функциональная роль

Наши наблюдения позволяют говорить о редкостном явлении в поэтике Достоевского. Его можно назвать взаимной коррекцией контекстуального и сюжетно-фабульного художественного материала в произведениях. Первое, контекстуальное, возникает в силу индивидуализации и самобытной самостоятельности отдельных образов (герои выступают как «творцы контекстов»). Второе, сюжетно-фабульное, своим источником имеет изначальную авторскую концепцию как произведения, так и его героев. Чтобы подтвердить эти тезисы, нам целесообразно будет в данном разделе еще раз,

под новым углом зрения, обратить внимание на хорошо уже знакомые образы, в первую очередь на госпожу Хохлакову и на Федора Карамазова. Именно они, на наш взгляд, оказываются под пером Достоевского наиболее яркими «творцами контекстов» в отношении собственных романских судеб (примечательно, что судьбы эти фактически не пересекаются). В отношении же романских судеб других героев этих двоих можно уже видеть и в роли «корректоров» или «редакторов».

Если романская судьба Федора Павловича Карамазова «завершена», то судьба Хохлаковой – раскрыта на перспективу второй части задуманной дилогии. Какой же потенциал для этой перспективы можно выявить уже в готовой первой части?

Хохлакова традиционно воспринимается в романе «Братья Карамазовы» как второстепенный персонаж, в то время как она, на наш взгляд, представляет уникальный опыт Достоевского в создании не только женских образов, но и характеров вообще. Ведь за этим образом можно усмотреть не менее яркое явление, чем «хлестаковщина» или даже «карамазовщина». Суть этого явления, наверное (как и в карамазовщине), в растворенности многих мотивов и тем в этом образе, в неделимости этого образа только на самого себя. В нем всегда что-то «остается в остатке» и вступает в диалог со многими идеями, образами, характерами других героев.

Хохлакова выделяется из всех женских образов у Достоевского. Как правило, образы женщин у Достоевского разделяются на два основных типа: женщины-мученицы (сюда же можно отнести женщин-юродивых или с чертами юродивых), у которых ущербное женское начало заменяется религиозностью, уходит в инстинкт материнства (Соня Мармеладова, Софья в романе «Подросток», Марья Лебядкина...) и «роковые женщины», властные натуры, в своей женской истерии доходящие до самодурства (Настасья Филипповна, Катерина Ивановна в романе «Братья Карамазовы»). Можно выделить еще тип женщины-«сестры милосердия» (Лиза в «Записках

из подполья», Даша в романе «Бесы»).

Госпожа Хохлакова же, вероятно, на перекрестке всех этих типов. Сочетая в себе черты названных типов и не относясь ни к одному из них в полной мере, она в чем-то профанирует их, переводит в какой-то игриво-шутливый план, пародирует. В то же время за Хохлаковой угадывается и реальный психологический женский тип, который Достоевский впервые запечатлел в своем творчестве в романе «Братья Карамазовы».

Достоевский назвал Алешу носителем «сердцевины целого» в общечеловеческом смысле. Так, может быть, госпожа Хохлакова является носителем «сердцевины целого» женщины у Достоевского? У С. Аверинцева есть замечание, афористично выражающее суть женско-мужских отношений: «Честертон, восхвалявший брак как никто другой, отмечал: «по мужским стандартам любая женщина – сумасшедшая, по женским стандартам любой мужчина – чудовище»³³³. Если верить этому полужутливому/полусерьезному замечанию, Хохлакова – настоящая женщина.

Хохлакова – эмоциональная, импульсивная, непредсказуемая, стихийная натура. Однако она никогда не срывается в истерику, о чем замечает сама «Отчего у меня никогда не бывает истерики?» [т.15, 19]. И это несмотря на то, что сама Хохлакова, по собственному признанию, «два раза сходила с ума и ее лечили». Она так же, как и многие роковые, inferнальные женщины в романах Достоевского, не может контролировать себя в моменты сильного эмоционального возбуждения, а она почти постоянно «на взлете». Так, например, если по отношению к Катерине Ивановне автор использует сравнение «как с горы полетела», то есть обозначает направление вниз, то Хохлакову чаще всего сопровождает восторг, ей более свойственно состояние эйфории, что символизирует направление вверх, она постоянно «на взлете».

Однако Хохлакова никогда и ни для кого не становится причиной

³³³ Аверинцев С. София-Логос. Словарь. Киев. 2001. С. 354-355.

какой-либо катастрофы, ее состояния «измененного сознания» парадоксальным образом лишены трагизма и внутреннего надлома, как, например, у Катерины Ивановны. В то же время Хохлакова изображена Достоевским в разных амплуа – сомневающейся («МалOVERная дама»), спасительницы и прорицательницы («Золотые прииски»), устроительницы женского счастья («У Хохлаковых»), мученицы («Сговор», «БоЛьная ножка»). Эти разнообразные амплуа и помогают Хохлаковой войти во взаимодействие с другими героями романа, очень различными типологически и функционально. Для нее эти амплуа подчеркнуто случайны, но именно в них, как в кривом зеркале, отражаются многие героини со своими взглядами, идеями, нормами, ценностями и т. д. Например, по форме религиозного вопрошания речи Хохлаковой откликаются то на высказывания Ивана, основной вопрос которого «настоятельно требует разрешения» [т.14, 65], то на шутовские признания Федора Павловича. Обратим внимание на сцену в монастыре, где Хохлакова признается Зосиме: «Я страдаю... неверием...

– В Бога неверием?

– О нет, нет, я не смею и подумать об этом, но будущая жизнь – это такая загадка! <...> Послушайте, вы целитель, вы знаток души человеческой; я, конечно, не смею претендовать на то, чтобы вы мне совершенно верили, но уверяю вас самым великим словом, что я не из легкомыслия теперь говорю, что мысль эта о будущей загробной жизни до страдания волнует меня, до ужаса и испуга... и я не знаю, к кому обратиться, я не смела всю жизнь... <...> – Она всплеснула руками» [т.14, 51-52].

Напомним, что в главе «Зачем живет такой человек» Зосима так раскрывает сущность страдания и упоения им же Ивана: «Идея эта (о последствиях иссякновения у людей веры в бессмертие души – Ф.М.) еще не решена в вашем сердце и мучает его. Но и мученик любит иногда забавляться своим отчаянием, как бы тоже с отчаяния. Пока с отчаяния и вы

забавляетесь – и журнальными статьями, и светскими спорами, сами не веруя своей диалектике и с болью сердца усмехаясь ей про себя... В вас этот вопрос не решен, и в этом ваше великое горе, ибо настоятельно требует разрешения...» [т.14, 65].

По своему пафосу слова и жесты Хохлаковой напоминают экзальтированные «выступления» Федора Павловича: «Учитель! – повергся он вдруг на колени, – что мне делать, чтобы наследовать жизнь вечную?» [т.14, 41], а по содержанию – серьезные сентенции Ивана. Можно отметить иногда почти дословные совпадения. Хохлакова – Зосиме: «Вы скажете и как будто пронзите» [т.14, 51]; «Вы меня раздавили! Я теперь только, вот в это мгновение, как вы говорили, поняла, что я действительно ждала только вашей похвалы моей искренности, когда вам рассказывала о том, что не выдержу неблагодарности. Вы мне подсказали меня, вы уловили меня и мне же объяснили меня!» [т.14, 53]. Федор Павлович: «Вы меня замечанием этим как бы насквозь прочкнули и внутри прочли» [т.14, 41]. Рассуждение же Ивана о любви к «дальним» и «ближним» в главе «Бунт» почти дословно перекликается с диалогом между Хохлаковой и Зосимой [т.14, 53], [т.14, 215].

Реальное положение вещей или даже сами события героиню как будто вообще мало интересуют, а между тем, в ее разыгравшихся театральных фантазиях, как в кривом зеркале, отражается и истинное положение вещей, приоткрывается самая суть реальности. Бурное воображение Хохлаковой подсказывает ей различные полубредовые толкования событий, полные, однако, глубокого аллегорического смысла в контексте романа (почти по Юнгу – Хохлакова является носителем «коллективного бессознательного»): «Ну так видите: сидит человек совсем не сумасшедший, только вдруг у него аффект. Он и помнит себя и знает, что делает, а между тем он в аффекте. Ну так вот и с Дмитрием Федоровичем, наверно, был аффект. Это как новые суды открыли, так сейчас и узнали про аффект. Это благодеяние новых

судов. Доктор этот был и расспрашивает меня про тот вечер, ну про золотые прииски: каков, дескать, он тогда был? Как же не в аффекте – пришел и кричит: денег, денег, три тысячи, давайте три тысячи, а потом пошел и вдруг убил. Не хочу, говорит, не хочу убивать, и вдруг убил. Вот за это-то самое его и простят, что противился, а убил.

– Да ведь он же не убил, – немного резко прервал Алеша. Беспокойство и нетерпение одолевали его все больше и больше.

– Знаю, это убил тот старик Григорий...

– Как Григорий? – вскричал Алеша.

– Он, он, это Григорий. Дмитрий Федорович как ударил его, так он лежал, а потом встал, видит, дверь отворена, пошел и убил Федора Павловича.

– Да зачем, зачем?

– А получил аффект. Как Дмитрий Федорович ударил его по голове, он очнулся и получил аффект, пошел и убил. А что он говорит сам, что не убил, так этого он, может, и не помнит. Только видите ли: лучше, гораздо лучше будет, если Дмитрий Федорович убил. Да это так и было, хоть я и говорю, что Григорий, но это наверно Дмитрий Федорович, и это гораздо, гораздо лучше! Ах, не потому лучше, что сын отца убил, я не хвалю, дети, напротив, должны почитать родителей, а только все-таки лучше, если это он, потому что вам тогда и плакать нечего, так как он убил, себя не помня или, лучше сказать, все помня, но не зная, как это с ним сделалось» [т.15, 18].

Но такое, на первый взгляд бредовое, истолкование событий имеет двоякую функцию: идеологическую и художественную. Первая состоит в том, что Достоевский разоблачает новомодные «идеи» в судебной практике, позволяющие оправдать преступления. Вторая, и наиболее важная для нас, заключается в том, что обнажает истинные психологические мотивы поведения многих героев: уйти от ответственности, перенести вину на другого и спутать все в один неразрешимый узел, так, чтобы уже ничего «ни

понять, ни определить» было невозможно, а через это – утвердить принцип своей непричастности и невиновности.

Сама реальность в «театральной обработке» Хохлаковой предстает как некая сложная система случайных мотивов поведения героев со множеством возможных исходов или сюжетных поворотов. Стихийность ее натуры проявляется еще и в том, что героиня оказывается не в состоянии справиться со всем этим нарастающим, как снежный ком, «материалом», а потому вынуждена постоянно и хаотически обращаться к кому бы то ни было за разъяснениями – она буквально «жаждет» встреч с Алешей, с Зосимой, с Перхотиным и т.д. Примечательно в связи с этим, что Хохлакова прочит Катерине Ивановне в мужья «разумного и рассудительного» философа Ивана, а не буйного и неотесанного Дмитрия. Ведь Иван действительно способен многое разъяснить, по-ученому растолковать, объяснить. И он не обманывает ее ожиданий. При ней Иван как бы тоже входит в роль. Так, например, в главе «Надрыв в гостиной» Иван Федорович в присутствии Хохлаковой и Алеши подробно анализирует поведение Катерины Ивановны, расписывает всю тяжесть неразделенной любви, объясняет психологические мотивы «надрыва» героини и даже выходит от нее именно таким «молодым человеком», каким, по мнению Хохлаковой, и надо выйти.

Ее нелепое, фантазмагорическое, на первый взгляд, видение событий в контексте романа иногда приобретает значимый, глубокий смысл, выполняя роль карикатуры на расхожие идеи, мысли, правила. Например, ее мнение о новых судах присяжных – «карикатура» на суды и судопроизводство, а вместе с тем и на расхожее представление о спасении и воскрешении человека: «Нет, пусть они его простят; это так гуманно, и чтобы видели благодеяние новых судов, а я-то и не знала, а говорят, это уже давно, и как я вчера узнала, то меня это так поразило, что я тотчас же хотела за вами послать; и потом, коли его простят, то прямо его из суда ко мне обедать, а я созову знакомых, и мы выпьем за новые суды. Я не думаю, чтоб он был

опасен, притом я позову очень много гостей, так что его можно всегда вывести, если он что-нибудь, а потом он может где-нибудь в другом городе быть мировым судьей или чем-нибудь, потому что те, которые сами перенесли несчастье, всех лучше судят. А главное, кто ж теперь не в аффекте, вы, я – все в аффекте...» [т.15, 18-19]. (Действительно: «кто не желает смерти отца?», – «вы, я – все в аффекте!»). За обилием неопределенных местоимений (что-нибудь, где-нибудь, чем-нибудь) угадывается неопределенная множественность возможных сюжетных ходов.

Можно заметить, что в словах Хохлаковой обнаруживается много созвучий и со словами Черта, и с рассуждениями Ивана, и с казуистикой Смердякова. Эта универсальная стихия подражания и пародирования как нельзя лучше вписывает образ Хохлаковой в контекст карамазовщины, основным носителем которой является Федор Павлович. Здесь тоже «все полюса сходятся», «параллельные прямые» легко пересекаются, а «противоречия живут» не просто «вместе», но и, судя по всему, очень дружно... Даже физиономизм Федора Павловича представляется чем-то более житейски логичным, т.е. оправданным и психологически обоснованным, чем «случайный» провидческий физиономизм Хохлаковой. Например, показателен пример сопоставления диалога Федора Павловича с Миусовым о помещике Максимове, к которому мы уже обращались, с «прозрениями» Хохлаковой о «золотых приисках». В диалоге с Митей, когда он, как бы хватаясь за соломинку, решился обратиться к Хохлаковой за тремя тысячами, она без тени иронии говорит: «– Что думаете вы о золотых приисках, Дмитрий Федорович?

– О золотых приисках, сударыня! Я никогда ничего о них не думал.

– А зато я за вас думала! Думала и передумала! Я уже целый месяц слежу за вами с этой целью. Я сто раз смотрела на вас, когда вы проходили, и повторяла себе: вот энергический человек, которому надо на прииски. Я изучила даже походку вашу и решила: этот человек найдет много приисков»

[т.14, 348]. И ведь действительно, как пророчески замечает Хохлакова, Мите, похоже, необходимо «на прииски», чтобы что-то изменить в своей жизни, и он, возможно, действительно «найдет много приисков», когда отправится на каторгу.

Примечательно в этих «режиссерских постановках» Хохлаковой и то, что в какой-то окарикатуренной форме они напоминают поведение Варвары Петровны Ставрогиной по отношению к Степану Трофимовичу Верховенскому. Может быть, в этих действиях кроются недореализованные материнские инстинкты. Такое поведение женщины пробуждает в подсознании мужчины отношение к ней как к матери и определяет тем самым его поведение и стиль их взаимоотношений, который, однако, часто вызывает инстинкты приспособленчества и приживальщичества. Неслучайно Степан Трофимович становится приживальщиком у Варвары Петровны и даже признает это сам, а Митя Карамазов с готовностью принимает роль «опытного больного» [т.14, 347].

Часто в сознании Хохлаковой происходит своего рода «сдвиг», в психологии именуемый «неврозом перенесения». Но парадоксально, что «перенесение», вроде бы, есть, а «невроза», вроде бы, и нет. Более того, создается впечатление, что сами эти амплуа или роли, которые она постоянно меняет, являясь случайными, не имеют к ее собственной натуре никакого содержательного отношения. Она всегда не равна себе, но в этом для героини нет трагизма раздвоения, как, например, для Ивана, так как она этого не осознает и не принимает эти роли близко к сердцу. Эта постоянная смена ролей скорее свидетельствует о стихийности ее женского естества, в котором «тонет» или «вязнет» мужское понимание. Поэтому ей с легкостью удастся то, к чему тщетно стремится Иван, – сесть меж двух стульев, остаться при двух истинах.

Во внешне противоречивом поведении Хохлаковой прослеживается, с одной стороны, эстетическая увлеченность ролью, с другой –

непосредственная, даже наивная, реакция натуры. Например, Иван, который рисуется ее воображению как «рыцарски образованный молодой человек», философ, с хорошими манерами, за которого она прочит Катерину Ивановну, оказывается внутренне неприемлем для нее в качестве друга и собеседника Лизы. Это проявляется в ее реакции на странные визиты Ивана Федоровича к Лизе. На требование Лизы отказать от дома Ивану, Хохлакова отвечает так: «...с какой же стати я буду отказывать такому достойному молодому человеку и притом с такими познаниями и с таким несчастьем, потому что все-таки все эти истории – это несчастье, а не счастье, не правда ли? Она (Лиза – Ф.М.) вдруг расхохоталась над моими словами и так, знаете, оскорбительно. Ну я рада, думаю, что рассмешила ее, и припадочки теперь пройдут, тем более, что я сама хотела отказать Ивану Федоровичу за странные визиты без моего согласия и потребовать объяснения» [т.15, 19-20]. В этом противоречивом поведении героини открывается удивительное тонкое чутье, свойственное, пожалуй, таким опытным сердцеведам, как Федор Павлович и Зосима, но имя ему – женская интуиция.

В каламбуре – «все эти истории – это несчастье, а не счастье, не правда ли?», – точно в кривом зеркале отражается противоречивая суть казуистики Ивана, «забавляющегося своим отчаянием, как бы тоже от отчаяния» [т.14, 65]. Но здесь немного другая эстетика, хотя с тем же знаком. В этом героиня похожа на Федора Павловича, «случайные» слова и каламбуры которого, причудливым образом отражаются в судьбах героев, достигая иногда вершины полуюродивого пророчества, вступая в странные диалоги с нравственными наставлениями старца Зосимы... Достаточно вспомнить «лукавые» замечания Федора Павловича о «возлюбившей много» Грушеньке, сделанные в келье старца Зосимы.

А вот «женский» взгляд на святость Грушеньки: «Ах, это она (Грушенька – Ф.М.) всех погубила, а впрочем, я не знаю, говорят, она стала святая, хотя и поздно. Лучше бы прежде, когда надо было, а теперь что ж,

какая же польза?», – заключает госпожа Хохлакова [т.15, 14]. Как видно из приведенной цитаты, в своем вопрошании Хохлакова заходит даже несколько дальше, чем Федор Павлович, ведь для нее сами превращения («грешница – святая»), даже очень стремительные, не вызывают никакого сомнения или недоверия, она видит проблему лишь в несвоевременности этой святости и ее бесполезности с прагматической точки зрения.

Постараемся разобраться, в чем же причина сходства в поведенческих реакциях, оценках, симпатиях и антипатиях столь различных и, на первый взгляд, далеких друг от друга героев, как Федор Павлович и Хохлакова. Для того, чтобы ответить на этот вопрос, важно определить критерии оценки, «распознавания» этими персонажами других людей. Федор Павлович, как некий ветхозаветный патриарх, разделяет всех людей на «своих» и «чужих». «Своих» – то есть сопричастных стихийному началу, «не мудрствующих лукаво», а идущих в своих поступках прямо от «нутра», «утробы». И в этом плане Федор Павлович не признает за «своих» только Ивана да Смердякова.

И Федор Павлович оказывается здесь по-своему прав. Иван интеллектуален, не стихийен, а потому чужероден. Иное дело – «стихийный» Дмитрий. И Иван просто выглядит «барышней бледной» на фоне колоритной, импульсивной, страстной фигуры старшего брата. В Дмитриии же, несмотря на всю злобу и отвращение к нему, Федор Павлович ощущает некую преемственность, и в чем-то по-отечески завидует сыну: «Ну! Кабы мне его молодость, да тогдашнее мое лицо (потому что я лучше его был собой в двадцать восемь-то лет), так я бы точно так же, как и он, побеждал. Каналья он!» [т.14, 159].

Что-то подобное угадывается и в отношении Хохлаковой к братьям Карамазовым. «Эта дама возненавидела его (Митю – Ф.М.) с самого начала просто за то, что он жених Катерины Ивановны, тогда как ей почему-то вдруг захотелось, чтобы Катерина Ивановна его бросила и вышла замуж за «милого, рыцарски образованного Ивана Федоровича, у которого такие

прекрасные манеры». Манеры же Мити она ненавидела. Митя даже смеялся над ней и раз как-то выразился про нее, что эта дама «настолько жива и развязна, насколько необразованна» [т.14, 346]. Для Дмитрия же своего рода кошмарным наваждением становится сама Хохлакова в главе «Золотые прииски». Эту странность можно было бы выразить, перефразируя слова Черта и самого Дмитрия, от лица Хохлаковой: «Ты злишься на меня за то, что как, дескать, к такому «сдержанному и образованному» молодому человеку могла явиться «настолько же живая и развязная, насколько необразованная» Хохлакова?». Ведь по сути, такому летящему «вверх пятнами» стихийному и разброзанному Дмитрию является не менее стихийная и разброзанная Хохлакова. Здесь, наверное, можно предположить интересный и очень своеобразный вид двойничества, когда двойником мужчины выступает женщина. Причем такое «двойничество» в романе наблюдается в двух парах: Катерина Ивановна – Иван, Хохлакова – Дмитрий. Но если Катерина и Иван объединяются в пару по принципу притяжения сходных элементов, то взаимоотношения Дмитрия и Хохлаковой строятся, скорее, по принципу их взаимного отторжения. Поэтому Дмитрий идет за деньгами к Хохлаковой в последнюю очередь, предпочитая обращаться к Самсонову, «человеку склада чужого, с которым он даже и не знал, как говорить» [т.14, 346].

В главе же «Золотые прииски» Хохлакова и Дмитрий составляют такой мощнейший «психиатрический» дуэт, что можно спутать реплики персонажей: их возбужденное состояние, «диагнозы» происходящему вокруг и знание натуры друг друга поражают чрезвычайным сходством. Оба в течение практически всего разговора оказываются как бы «на одной волне». Напомню, их встреча начинается с признаний героев о «реализовавшихся взаимных ожиданиях»: «Точно ведь ждала меня», – мелькнуло в уме Мити, а затем вдруг, только что ввели его в гостиную, почти вбежала хозяйка и прямо объявила ему, что ждала его...

– Ждала, ждала! Ведь я не могла даже и думать, что вы ко мне придете, согласитесь сами, и, однако, я вас ждала, подивитесь моему инстинкту, Дмитрий Федорович, я все утро была уверена, что вы сегодня придете» [т.14, 346]. Далее, разбираясь в причинах, побудивших Дмитрия прийти к ней, Хохлакова замечает: «Знаю, что по наиважнейшему делу, Дмитрий Федорович, что тут не предчувствия какие-нибудь, не ретроградные поползновения на чудеса (слышали вы про старца Зосиму?), тут, тут математика: вы не могли не прийти, после того как произошло все это с Катериной Ивановной, вы не могли, не могли, это математика.

– Реализм действительной жизни, сударыня, вот что это такое! – (в унисон подхватывает Дмитрий – Ф.М.) <...>.

– Именно реализм, Дмитрий Федорович. Я теперь вся за реализм, я слишком проучена насчет чудес» [т.14, 347].

Подобно тому, как Черт Ивана Карамазова открывает нам окно в метафизику, образ Хохлаковой открывает нам «окно» к стихийным образам Достоевского. Беспорядочен образ мыслей Хохлаковой. В голове у нее такой сумбур, что она и сама не может с ним справиться: все как будто перетекает из одного в другое, как в калейдоскопе, и все это какие-то формы, которыми она постоянно и тщетно пытается себя занять, т.е. направить свою стихийность в какое-то русло. Ее речь походит то на бред, то на пародию, то на полуюродивые пророчества: «А главное, кто ж теперь не в аффекте, вы, я – все в аффекте, и сколько примеров: сидит человек, поет романс, вдруг ему что-нибудь не понравилось, взял пистолет и убил кого попало, а затем ему все прощают» [т.15, 19]. Напомним: любителем городского романса, как известно, был убийца Смердяков. Или в другом месте: «...а вдруг один раз, уходя, пожал мне ужасно крепко руку. Только что он мне пожал руку, как вдруг у меня разболелась нога» [т.15, 16]. Эта фраза Хохлаковой вызывает такие ассоциации, как «поцелуй в губы и кинжал в сердце» Федора Павловича, а сам «недуг» Хохлаковой, кажется, в каком-то пародийном

смысле вступает в диалог с мотивом «хромоножества» у Достоевского, например, со стихотворением Лебядкина «Краса красот сломала член...» Примечательно, что и фантазии Лизы Тушиной, и странный «недуг» Хохлаковой поражают необычайным сходством психологической мотивировки и становятся предметом лирики мужских персонажей, имеющих, кстати, схожие недвусмысленные намерения в отношении этих женщин. (Ср. по поводу больной ножки у Хохлаковой пишет и Ракитин: «Эта ножка, эта ножка / Разболелася немножко...»).

Пародийность этого образа проявляется еще и в том, что любовный треугольник Ракитин – Хохлакова – Перхотин представляет собой своего рода пародию на любовный треугольник Дмитрий – Катерина Ивановна – Иван.

Можно сказать, что Хохлакова, как Наташа Ростова у Толстого, «не удостоивает быть умной». Но ведь и «умные» герои Достоевского часто завидуют глупости (Иван: «Глупость коротка и нехитра, а ум виляет и прячется. Ум подлец, а глупость прямо и честна» [т.14, 215]). Петр Степанович Верховенский, например, вообще советует Ставрогину «поглупеть». Да и по собственному признанию Ставрогина, «нужно быть действительно великим человеком, чтобы суметь устоять даже против здравого смысла» [т.10, 209].

Для женских персонажей оказывается естественнее *чувствовать*, чем *размышлять*. В этом их природная сила и природный разум. Трудно даже представить, например, до чего довела бы Хохлакова Черта Ивана Карамазова, если бы он вздумал явиться ей. Думается, что до «белой горячки» довела бы и, посрамяв, «отказала от дома» совсем.

Конечно, образ Хохлаковой во многом утрирован, многие черты в нем явно окарикатурены, вызывают смех. Но, оставаясь высокохудожественным, образ этот имеет свою особую эстетическую и идейную ценность. Он в полном смысле слова – *самобытен*, т.е. в художественной реальности романа

как бы *бытует сам по себе*. Будучи порожденным художественным воображением автора, образ далее живет по своим законам, не укладываясь ни в рамки какого-либо «типа», ни даже «характера». У таких образов (Федор Павлович, госпожа Хохлакова) – своя художественная судьба, размывающая русло фабулы идвигающая свободный сюжет. Во многом специфика подобных образов, как уже отмечалось, – в их способности отдаваться разным стихиям человеческой природы.

Мы уже отмечали в предыдущей главе, что у *карамазовщины* должны быть сложные взаимоотношения с *обломовщиной*. Здесь сказывается не только эстетический, но и этический, т.е. шире – мировоззренческий антагонизм двух писателей. *Хлестаковщина* же, скорее, входит в *карамазовщину* как выражение стихии разгула. Однако присутствие ее в гипертрофированном виде рождает хаос «*хохлаковщины*» («полет» над «безднами»). Предвестниками *карамазовщины* в мире Достоевского являются рельефные, «о-плотненные» фигуры, как правило, персонажи второго ряда (Фома Фомич, Ежовикин, Лебедев, Лебядкин, Липутин), предшественники героев итогового романа.

Несмотря на укоренившееся представление о Достоевском, как о «ясновидце духа» (Мережковский), нам представляется, что далеко не все должное отдано ему как «ясновидцу» житнетворческих стихий. И метафизический бунт «плоти» в поэтике Достоевского все же произошел. Подобно тому как «милому эксцентрику и парадоксалисту» Ивану тайники подсознания «выбрасывают» Черта, – самому Достоевскому его художественное подсознание «подсказывает» Федора Павловича Карамазова. Внутри этого образа плавают все элементы, идет «ядерная» реакция приращения смыслов. Через этот образ Достоевский открыл как бы следующий уровень бытования стихий.

Складывается впечатление, что «яркое свечение» многих действующих лиц в романах не что иное, как след взорвавшихся от переизбытка

художественного воображения «сверхзвезд» вселенной Достоевского. В рамках концепции «художественной индивидуологии» нас интересуют не оптинские старцы в генеалогии Тихона, а трогательно смешной и красноречиво косноязычный капитан Картузов³³⁴.

Еще раз вернемся к вопросу о дифференциации героев Достоевского по их художественной значимости. По расхожему мнению, выделяют героев первого и второго плана (главных и второстепенных, во всей полноте градаций). Особенности художественной генеалогии образов Достоевского подсказывают иное возможное деление: на сюжетообразующих, т.е. героев, функционально связанных с основными сюжетными линиями напрямую, и «свободных» от каких бы то ни было сюжетных обязательств. Так концептуальной закономерности сюжетного замысла противостоит благодать художественного воображения. (Эта «избыточность художественного воображения» (термин А.П. Власкина) иногда прорывается и в «сюжетообразующих» персонажах, хранящих «генетическую память» о своем «черновом» прошлом.)

Косвенное подтверждение высказанной мысли можно обнаружить и в рецепции некоторых художественных образов Достоевского авторитетными исследователями. Это как раз те самые «пограничные случаи», когда мнение о характере того или иного персонажа формируется в атмосфере острого противоречия сюжетно-фабульной обусловленности (логики характера персонажа и его непосредственной художественной реализации); т.е. когда фабульная заданность, обусловленность героя вступает в напряженные отношения с избытком выплеснувшегося в нем художественного воображения писателя. Читатель оказывается заложником такого напряженного противостояния, и его мнение, как маятник, может качнуться в ту или иную сторону.

³³⁴ Важно, что образ Картузова в позднейшей редакции черновиков к «Бесам» диссоциировал на многих героев романа. Здесь можно обнаружить совершенно «неоднородных» в различных отношениях: Степана Трофимовича и Лебядкина, Маврикия Николаевича и Тихона.

Вот характерные примеры. Мы уже обращались к комментарию Р.Г. Назирова эпизода в романе «Бесы», в котором Петр Верховенский «признается в любви» Ставрогину³³⁵, и пришли к выводу, что, редуцировав цитату (начав ее с «Я люблю красоту!»), исследователь в значительной степени редуцировал и сам образ, подвергнув его упрощенно-искаженной трактовке.

Примечательно, что Р.Г. Назиров начинает цитату со слов: «– Я люблю красоту...», вынося, таким образом, за скобки всю первую часть высказывания героя, т.е. ту именно часть, которая не укладывается в прокрустово ложе его концепции образа. Подобное обращение исследователя с текстом вызвало у нас возражение: нельзя заниматься сознательной редукцией образа в угоду своей идее. Мы же пришли к выводу, что «признание в любви» Петра Верховенского значительно сложнее интерпретации Р.Г. Назирова.

Однако нельзя не признать, что художественное «расширение», «разуплощение» Достоевским образа Петра Степановича Верховенского вступает в серьезные противоречия с *фабульно* обусловленной логикой характера героя.

Подобная логика оценки героя сказывается и в противоречивых впечатлениях исследователей от «горячих проповедей» Мышкина (об ужасах атеистического католицизма) в гостиниой Епанчиных. Одни исследователи считают поведение Мышкина вполне органичным его натуре, другие – нет. Г. Померанц откликнулся на эту страстную «отповедь католицизму» Мышкина следующим образом: «Интонация здесь стилизована под Мышкина, а все же я не узнаю его. Мышкин не может быть не прозрачным, Мышкин, принимающий в свою душу Лебедева и Келлера, не может начисто отвергать крупнейшую из христианских церквей, с тяжелой, грешной, но все же

³³⁵ Назиров Р.Г. Петр Верховенский как эстет // Назиров Р.Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: Сб. стат. Уфа. 2005. С. 90-91.

великой историей и со множеством святых. Мышкин не может проповедовать, как Достоевский, с п е н о й н а г у б а х (выделено автором – Ф.М.), что католицизм – это атеизм. Мышкин не может никого ударить, как же здесь он становится журнальным полемистом? <...> Нет, Достоевский спутал свои ипостаси и навязал Мышкину то, что должен был сказать другими устами»³³⁶. Этот комментарий Г. Померанца представляется очень интересным и сам по себе, но показателен он и в свете обсуждаемых вопросов. Остается лишь выразить полное единодушие в понимании этого эпизода. Здесь как раз сюжетная логика характера и художественная концепция образа вступают в противоречие, конфликт, с концептуализмом историософских и религиозных взглядов Достоевского («дурная» публицистика замешалась в художественный текст). В то же время, знакомство с черновыми прототипами князя Мышкина подсказывают возможности куда более причудливых реализаций героя: «(*Растлил Умец(кую) и зажег дом.*) *Разочарование. «Лучше бросить всех и всё? Я не таким приехал из Швейцарии» и т. д.*» (Выделено автором – Ф.М.) [т. 8, 199]. Невольно вспоминаются строки Маяковского: «Поэзия – та же добыча радия. В грамм добыча, в годы труды. Изводишь единого <Мышкина> ради – Тысячи тонн словесной руды». И эта богатая «руда» никуда не исчезает. Не все, но очень многое уходит в художественный подтекст образа, сказывается в поведенческих инстинктах, реакциях персонажа, уходит в поэтику недоговоренного, в косвенные характеристики героев и проч.

Примечательно в этой связи, что один и тот же прием (характеристики с чужих слов) может служить раскрытию различных, порой противоположных по смыслу, подтекстов. Мы уже обращались к особенностям вхождения в текст романа «Идиот» знаменитой фразы Мышкина: «Красота спасет мир». Достоевскому почему-то важно, чтобы эта фраза озвучивалась не Мышкиным, а умирающим и озлобленным юношей,

³³⁶ Померанц Г. С. Открытость бездне: Встречи с Достоевским. М. 1990. С. 261.

Ипполитом. Этот прием лирически оттеняет смысл высказывания, способствует внесению дополнительных смысловых оттенков — тонов и полутонов. Но ведь и «рецепт духовного оздоровления» от Зосимы, тоже приведенный нами в пример — («пурген от чертей») введен в повествовательную ткань романа «Братья Карамазовы» таким же образом, т.е. с чужих слов, в пересказе отца Ферапонта. Сам по себе этот «рецепт», несмотря на возможные естественнонаучные объяснения чудодейственных свойств этого средства физического очищения в сочетании с постом и молитвой, тем не менее может восприниматься лишь как некая странность, курьез. Все это явно выбивается из контекста возможных представлений о советах духовного лица, обнаруживает даже какое-то карнавальное начало в образе старца. Но через этот прием — прием высвечивания различных смысловых обертонов и внесения дополнительных подтекстов за счет личности характеризующего — чрезвычайно индивидуализируется как образ Мышкина, так и образ Зосимы. Точно так же, как слова Федора Павловича о «возлюбившей много» Грушеньке принимают в свой контекст и высказывания столичного адвоката о «возлюбившей многих», и наброски к образу *помещика* в черновиках³³⁷, бесконечно разуплощая этот образ, снимая с него печать однозначности. Точно так же, как о «темном прошлом» Свидригайлова, статье Ивана «О церковном суде», мотивах поведения Лебезятникова и Федора Павловича и мн. мн. др. героев мы узнаем с чужих слов, слышим из уст безликой, деперсонифицированной массы людей, толпы, улавливаем «в далеких отголосках» *молвы*, распускаемых и поддерживаемых *слухов*, причем зачастую в интерпретации персонажей с «подмоченной репутацией», а то и вовсе дискредитированных. Формулу этого вхождения, а также разоблачение самого «приема» высвечивает такой

³³⁷ «У *игумена*... «возлюбила много». «Не про эту же любовь говорил Христос». — «Нет, про эту. А если про ту, то и про эту. Потому эти слова тогда прекраснее, соблазнительнее...» [т.15, 203]. В данном случае эти слова «соблазнительнее» именно своей художественностью, как «прелестные слова» Тихона, цитирующего Апокалипсис.

блестящий экспромт Федора Павловича в монастыре: «Только... ангел вы мой... про Дидерота иногда можно! Дидерот не повредит, а вот иное словцо повредит. Старец великий, кстати, вот было забыл, а ведь так и положил, еще с третьего года, здесь справиться, именно заехать сюда и настоятельно разузнать и спросить: не прикажите только Петру Александровичу прерывать. Вот что спрошу: справедливо ли, отец великий, то, что в Четъи-Минеи повествуется где-то о каком-то святом чудотворце, которого мучили за веру, и когда отрубили ему под конец голову, то он встал, поднял свою голову и «любезно ее лобызаше», и долго шел, неся ее в руках, и «любезно ее лобызаше». Справедливо это или нет, отцы честные?

– Нет, несправедливо, – сказал старец.

– Ничего подобного во всех Четъих-Минях не существует. Про какого это святого, вы говорите, так написано? – спросил иеромонах, отец библиотекарь.

– Сам не знаю про какого. Не знаю и не ведаю. Введен в обман, говорили. Слышал, и знаете кто рассказал? А вот Петр Александрович Миусов, вот что за Дидерота сейчас рассердился, вот он-то и рассказал» [т.14, 41-42]. Здесь, как, впрочем, и в других речах этого колоритного персонажа проступает стихия художественного воображения писателя. Это стихия, в которой бродят неупорядоченные смыслы, и потому на них откликается все. Именно она позволяет проникнуть в творческую лабораторию писателя. Именно она помогает выявить некоторые возможные контекстуальные взаимосвязи. Именно она помогает обнаружить причудливую, иногда очень сложную природу генезиса художественных образов Достоевского (образной системы в целом, ее закономерности). В этих «неостывших звездах» бродит богатая сюжетика, чреватая новыми смысловыми перевоплощениями. Эта «бурная сюжетика», зачастую с признаками авантюрного романа, знакомая нам по черновым записям и столь свойственная художественному миру Достоевского на первоначальных

стадиях романного творчества, обнаруживает себя и в чистовиках. Здесь, на периферии фабулы, она способна пробиваться сквозь толщу идеологемных, сюжетообразующих «скреп», иногда принимая такие, например, откровенно бурлескные (фантастические) формы: «Про то же, что повсеместно по всей России уже прошла слава об ужасном процессе, Алеша знал давно, и, боже, какие дикие известия корреспонденции успел он прочесть за эти два месяца среди других, верных, известий о своем брате, о Карамазовых вообще и даже о себе самом. В одной газете даже сказано было, что он от страха после преступления брата посхимился и затворился; в другой это опровергали и писали, напротив, что он вместе со старцем своим Зосимой взломали монастырский ящик и «утекли из монастыря». Теперешнее же известие в газете «Слухи» озаглавлено было: «Из Скотопригоньевска (увы, так называется наш городок, я долго скрывал его имя), к процессу Карамазова». Оно было коротенькое, и о госпоже Хохлаковой прямо ничего не упоминалось, да и вообще все имена были скрыты. Извещалось лишь, что преступник, которого с таким треском собираются теперь судить, отставной армейский капитан, нахального пошиба, лентяй и крепостник, то и дело занимался амурами и особенно влиял на некоторых «скучающих в одиночестве дам». Одна-де такая дама из «скучающих вдов», молодящаяся, хотя уже имеющая взрослую дочь, до того им прельстилась, что всего только за два часа до преступления предлагала ему три тысячи рублей с тем, чтоб он тотчас же бежал с нею на золотые прииски. Но злодей предпочел-де лучше убить отца и ограбить его именно на три же тысячи, рассчитывая сделать это безнаказанно, чем тащиться в Сибирь с сорокалетними прелестями своей скучающей дамы. Игривая корреспонденция эта, как и следует, заканчивалась благородным негодованием насчет безнравственности отцеубийства и бывшего крепостного права» [т.15, 14-15].

Такие второстепенные, задуманные, вероятно, как социальные типы,

герои как: Хохлакова, Келлер, Иволгин, Лебедев, Лебядкин, Лебезятников и мн. др., – представляют собой некие «сгустки» художественного воображения Достоевского, его квинтэссенция, «дистиллят». Эти герои всегда норовят как бы «выйти из мерки»³³⁸ своей слишком узкой социально-типологической (*типология*) и даже психологической (*характерология*) роли. Бунтуя против своего служебно-подчиненного предназначения, они игнорируют свою фабульную предначертанность, данность. Предпочитая заданность всякой данности³³⁹, эти герои искривляют художественное пространство романа, нарушают стройность его идейной организации. Они образуют дополнительные и как бы избыточные «сюжетные эпицентры», угрожающие цельности основной сюжетной линии (заставляя ее постоянно «уклоняться в сторону»), но при этом чрезвычайно обогащающие произведение своим художественным бытием. Их «бунт» – это одновременно и творческая активность самого автора, противостоящая рутине смысловых, идеологемных, воплощений, хаотический поиск новых форм выражения стихии художественного воображения Достоевского.

В этом суть и основной пафос «художественной индивидуологии» Достоевского.

Не случайно в отношении к романам Достоевского нет единого подхода, нет и единого определения творческого метода. Кто-то считает роман Достоевского романом-экспериментом, кто-то характеризует роман Достоевского как идеологический роман, кто-то смотрит на него сквозь призму христианской проблематики, вводит даже такие термины, как «христианский реализм». Нас же интересует эстетика прежде всего, и потому нам кажется, что, выдвигая на передний план научного исследования ту или иную идею и связанную с ней парадигму образов в поэтике Достоевского, мы

³³⁸ Всем существом своим как будто говорящие: «— Я бы не то еще мог-с, я бы и не то еще знал-с, если бы не жребий мой с самого моего сыздетства» [т.14, 204] или: «У нас ведь как? У нас что падает, то уж и лежит. У нас что раз упало, то уж и во веки лежи. Как бы не так-с! Я встать желаю!» [т.14, 82].

³³⁹ Это предпочтение одинаково характерно и для главных героев-идеологов, «предстоящих себе» в смысле (Бахтин), и для второстепенных персонажей, «предстоящих себе» в непредсказуемых сюжетных коллизиях.

неизменно искажаем представление о ее целостности, целостности творческого процесса – в угоду тех или иных этических или идеологических предпочтений сосредоточиваемся на полюсах – которые объемлет творчество Достоевского, по природе своей неисчерпаемое и потому несводимое к глубоким, но однозначным определениям. Оно представляет собой некую динамическую цельность, где всё находится в сложном, напряженном взаимодействии. Как живой организм или живая модель жизни. Входя в соприкосновение, эти полюса искривляют эстетическое пространство. *Тип* и *характер*, «выходя из мерки», разрушает принципы нормативной эстетики. *Типология* и *характерология* представляются нам такими же ущербными стереотипиями как *уголовный роман* или *христианский реализм*. Внутренний сюжет оказывается настолько богатым, что невозможно определить его «внешнюю» жанровую природу. Отсюда – *полифонический*, а не *уголовный* роман. Отсюда же – *индивидуология*, а не *типология* и даже не *характерология*.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подводя итоги предпринятого исследования, считаем возможным заключить, что все поставленные задачи продуктивно решены.

Прежде всего предполагалось развернуть в первой главе исходную историю вопроса, более широкую, чем соответствующий фрагмент во Введении. Нами было проанализировано развитие типологических представлений о художественной методологии и поэтике Ф.М. Достоевского. Для начала – с целью формирования «порогового» основания для собственной концепции – выявлена тенденция и логика перехода в науке о Достоевском от типологических представлений к характерологическим. Ряд ученых (Т. Касаткина, Г. Щенников, А. Алексеев) предложили свое решение проблемы недостаточности прежних классификаций для полноценной характеристики образной системы Достоевского и поэтики его романов в целом. На смену типологии пришла характерология.

Однако наш сопоставительный анализ работ указанных исследователей дает основания полагать, что предложенное ими решение является также недостаточным. «Характеры», безусловно, шире «типов», и Достоевский заботился именно о создании характеров (о чем свидетельствуют его черновые записи). Однако в предложенных научных характерологиях мы наблюдаем издержки прежних классификаций, поскольку в них также доминирует единый принцип – на этот раз акцентируется внимание на ценностные ориентации персонажей писателя. Образы героев вновь оказываются шире своих «характерологических» интерпретаций. Во-первых, художественно воссозданные Достоевским характеры не сводятся к своим ценностным ориентирам; во-вторых, у многих и слишком разных персонажей наблюдаются общие ценностные ориентации; наконец, в-третьих, герои Достоевского по ходу сюжета способны менять эти ориентиры, что происходит достаточно часто со сменой аксиологических приоритетов.

Вполне очевидно, что истоки научных проблем, связанных с классифицирующим подходом к характеристике героев Достоевского, содержались в суждениях литературной критики (В. Белинский, Н. Добролюбов, А. Григорьев, Н. Страхов и др.). Совсем не очевидно и даже в какой-то мере эвристично следующее наблюдение, которое сделано нами на основе сопоставительного анализа работ Ю. Тынянова, В. Виноградова, В. Переверзева, Л. Гроссмана – то есть представителей научных школ начала XX века. Выяснилось, что наука в их лице унаследовала от критики предшествующего столетия не только интерес к своеобразию типологии Достоевского, но и внутреннюю противоречивость, которая сказывалась в интерпретации «типов». Сказывалось это в следующем.

Изначально критики то выделяли типы героев Достоевского, то утверждали их «нетипичность». В свою очередь, ученые XX века – разумеется, на более глубоком уровне – анализировали образы героев Достоевского. Производилось это, как правило, в сопоставлении с образами преимущественно Гоголя, а также Тургенева, Л. Толстого, Гончарова. При этом «моностихийность» (или устойчивость) образов одного писателя противопоставлялась «поливалентности» (или многосоставности) образов другого художника слова. В результате множились и усложнялись классификации выявляемых у Достоевского типов – при отсутствии общих критериев. Характерно, что предлагаемые типологические представления Тынянова, Виноградова, Переверзева, Гроссмана неизбежно вступали в конкурентные соотношения, вплоть до прямой научной полемики. Полемика эта бывала убедительной, – но при этом *взаимно убедительной* (у каждого была своя «правда»). И это свидетельствует о том, что общий – типологический – подход к интерпретации образов Достоевского содержал в себе некий ущербный принцип. Всем очевидная «широкость» героев Достоевского явно «соблазняла» ученых в какой-либо классификации этих героев «сузить». Ни к какому для всех убедительному результату это не

приводило. Вместе с тем, ученые начала XX столетия сделали ряд ценных и даже «прорывных» для решения поставленной проблемы наблюдений, которые мы в дальнейшем учитываем.

На примере более поздних различных интерпретаций и в ходе собственного анализа ряда сквозных «типов» у Достоевского, преимущественно «героя-идеолога», нами показана принципиальная и неизбежная недостаточность типологических характеристик. М. Бахтин, В. Одинокоев, Д. Лихачев, Г. Щенников и другие ученые развивали, каждый по-своему, типологические представления относительно образной системы Достоевского. Каждый из указанных исследователей внес свой ценный вклад в понимание отдельных закономерностей поэтики Достоевского, в интерпретацию отдельных его образов. Но к общему знаменателю это все-таки не привело. Достаточно близко подошел к пониманию «полистихийной» природы образов героев-идеологов у Достоевского Е. Мелетинский, который убедительно судил о сочетании в них «шутовства», «юрродства» и «приживальщичества». Наш анализ текстов Достоевского позволяет добавить к этим художественно оформленным психологическим стихиям еще одну – *юрродство*. *Двойничество* – зачастую понимаемое как основание для выделения еще одного типа, «двойника», – может быть понято как персонифицированное воплощение той или иной стихии в образе героя.

Показательна эволюция так называемого «героя-идеолога» в ходе художественных исканий Достоевского. Наш анализ наиболее значимых представителей этого «типа» – Парадоксалист, Раскольников, Ставрогин, Версилов, Иван Карамазов, – во-первых, показал, что собственно *идеологизм* проявляется в них неоднородно, и значит, также может пониматься как некая дополнительная *стихия*, которая взаимодействует с другими, уже выявленными нами ранее. Подтверждением тому является наличие признаков идеологизма и в образах других героев – Ипполита Терентьева («Идиот»), Шигалева («Бесы»), Аркадия Долгорукого («Подросток»). Во-

вторых, показательно, что если поначалу от романа к роману у Достоевского этот предположительный «тип» кристаллизовался, то затем он, напротив, «размывался» различными привходящими в него художественно выраженными стихиями. И в результате нашего анализа выясняется, что наиболее соответствует представлениям о подобном «типе» герой романа «Бесы», Ставрогин; тогда как герой итогового романа, Иван Карамазов, ни в какие типологические рамки не укладывается, поскольку являет собою противоречивое средоточие самых разных, порою противоборствующих стихий.

На следующем этапе исследования (вторая глава диссертации), на основе нашего опыта рассмотрения «героя-идеолога» как наиболее общепринятого в науке типа, поставлена и решена задача оптимизации и развития типологических представлений применительно к новому подходу. От признаков типологичности в образах Достоевского отрешиться невозможно, но в этом и нет нужды. Как показал анализ различных образов (Фома Опискин, Марья Лебядкина, Ставрогин, Федор Карамазов и целый ряд других), они дают основания говорить не о воплощении в них устойчивых «типов», но о различении определенных типологических ориентиров.

Ориентиры эти разнородны и даже разноприродны в своем смысловом наполнении. Однако в любом из рассмотренных образов такие ориентиры, по воле автора, представлены в самых разных сочетаниях и в силу этого обеспечивают каждому из образов художественную самобытность и неповторимость. Среди подобных ориентиров мы имели возможность выявить идеологизм, юродство, приживальщичество, шутовство. Некоторые из них в отдельных образах доминируют, другие обеспечивают художественную «подсветку». В подобных случаях создается иллюзия «типологизации».

Однако при ближайшем рассмотрении проявляются важные, усложняющие любую классификацию нюансы. Типологические ориентиры

образуют в произведениях писателя своеобразные смысловые полюса. При этом само их сочетание и взаимовлияние носит по-видимости неупорядочный характер. Условно такие сочетание можно называть «стихийными», а сами признаки – «стихиями», хотя порождены они, разумеется (и это достоверно выявляется с привлечением черновых записей Достоевского) целесообразными творческими интуициями автора.

Те из типологических ориентиров (или «стихий»), которые являются в отдельных образах доминантными (например, идеологизм, шутовство и др.), определяют собою кажущуюся их принадлежность к соответствующим «типам». Это облегчает восприятие героев в социально-психологической их принадлежности, что было особенно привычным как для читателей, так и для критиков в XIX столетии. Наука в XX веке (вплоть до последней его трети) во многом оставалась под влиянием подобного восприятия образной системы Достоевского, даже когда выступала, в лице отдельных ее представителей, против тотального социологизма.

Между тем, универсальность и органичность «социально-психологического» подхода к интерпретации образов Достоевского (а также Гончарова, Л. Толстого и других классиков нашей литературы) в ходе развития науки обнаруживает свою иллюзорность. Применительно к художественным решениям Достоевского мы выявляем, что социальный и психологический компоненты в созданных его воображением образах не всегда согласуются и могут сочетаться в различных соотношениях. Наиболее наглядно это сказывается, по нашим наблюдениям, в различных вариантах художественного воплощения так называемого типа «приживальщика». Здесь наблюдаются, например, вариации «приживальщика из хлеба», подпольного (психологического) приживальщика, шута-приживальщика и т.д. При этом осмысление авторских характеристик и логики поведения того или иного героя с прицелом на психологическое углубление почти

неизбежно ведет к редуцированию социального компонента в соответствующих образах.

В этой связи характерно, что в науке последней трети XX века оказались востребованы представления о значимости «мотивов» в образной системе Достоевского (опыты Р. Клейман, Р. Назирова). Они в известной мере компенсировали узкие места типологических подходов. На наш взгляд, «мотивы» сродни «стихиям» и, во всяком случае, размыывают рамки прежних, сколь угодно широких классификаций. Вместе с тем, соотношение мотивов в отдельных образах осмыслялось названными исследователями в традиционном духе, то есть «системо-образующем». Тогда как художественный мир Достоевского, по нашим наблюдениям, всякой стабильной системности противится. В нем есть, безусловно, некие центры и периферия. Но соотношение между ними достаточно подвижно, особенно если обращать внимание на канонические тексты в сочетании с подготовительными материалами. В ходе работы воображения художника одни значимые «мотивы» могут пропадать и уступать свое место совсем другим. Это происходит именно «стихийно», почти непредсказуемо относительно первоначального замысла.

В привычной терминологии, по мере удаления от социально-психологического ядра типа инородные типологические элементы играют роль *свободных радикалов*. Способность проявляться в представителях других типов характеризует их как художественные стихии. Стихия приживальщичества оказывается у Достоевского своеобразной питательной средой и общим фоном для выражения других стихий – шутовства, юродства, лицедейства, ростовщичества, послушничества и наставничества.

На следующем этапе (третья глава) мы находим возможность корректировать и синтезировать результаты прежних – типологических и характерологических исследований поэтики образов Достоевского – в понимании «разнополярности» художественного мира писателя. Различные

типологические и характерологические признаки в образах персонажей писателя присутствуют, но они сочетаются в кажущейся неупорядоченности и непредсказуемости. Это одно выражение общей «стихийности» образов. Другое выражение связано с наличием в образах определенных «стихий» человеческой натуры, которые мы выявили ранее (приживальщичество, юродство, шутовство, идеологизм и др.). Они *вдруг* проявляются в поведении персонажей, влияют на их сюжетные судьбы, размывают привычные рамки соответствующих типов или характеров.

Произведенные наблюдения по каноническим текстам и по черновым материалам к романам Достоевского позволили приблизиться к пониманию закономерностей творческого процесса у писателя. В первоначальных замыслах у него персонажи, как правило, предстают либо как типы, либо как характеры с широкой вариативностью их возможного выражения. Одним из них впоследствии уготована значимая фабульная роль (продумывается характер), другим – вспомогательная сюжетная функциональность. На этапе создания канонического текста творческое воображение работает зачастую «в противоток» первоначальному замыслу. Задуманные «характеры» редуцируются под фабульные роли, тогда как прежние «типы» разворачиваются в своих потенциальных, прежде скрытых, стихийных возможностях. Их художественная отзывчивость, откликаемость на различные темы и мотивы воздействует и на образы центральных героев, которые в результате также выходят за рамки «характеров».

С размыванием типологических границ и с трансформацией характеров в героях проступают «инородные» элементы: в одном типе начинает угадываться другой; в характере – чуждая ему стихия. Так в ходе творческого процесса рождаются яркие индивидуальности в художественном мире Достоевского. Это обуславливает необходимость перехода от типологических или характерологических классификаций к индивидуологии.

Индивидуология в образной системе Достоевского выражается во многом за счет взаимных «стихийных» влияний героев друг на друга, когда один вовлекает другого в свою «стихию». По нашим наблюдениям, подобные влияния, при всей их психологической оригинальности в каждом отдельном случае, распределяются по определенным моделям (Мышкин – Лебедев, Петр Верховенский – Ставрогин, Иван Карамазов – Смердяков, и пр.). На этом этапе в ходе анализа конкретных текстов нами выявлена в поведении героев Достоевского очередная «стихия» – *сумасбродство*, – которая способна проникать в характеры героев, типологически очень разнородных. Это влияет на формирование особой поэтики, отражающей стихийность русского национального характера и человеческой натуры в целом.

Благодаря этому произведения Достоевского оказываются вписаны в широкие литературные контексты, национальный и мировой. В ряде образов писателя нами обнаружены признаки *гамлетизма* и *донкихотства*. За соответствующими героями мировой классики закрепилось устойчивое наименование: «сверх-типы». Между тем, у Достоевского гамлетизм и донкихотство даже в одном образе могут сочетаться, создавая впечатление парадоксальной полифонии. В творческом восприятии и художественной ретрансляции Достоевским *типологическое* претворяется в *стихийное* и дополнительно индивидуализирует образы его героев. Согласно той же художественной закономерности писатель воспринимает и воплощает в своих образах две русские национальные стихии – хлестаковщину и обломовщину. Обе они синтезируются в другой оригинальной у Достоевского стихии – *в карамазовщине*, которая к первым двум не сводится, поскольку является заведомо более широкой. Она включает в себя шутовство, приживальщичество и другие.

Разнополярность художественного мира Достоевского имеет свое явное эстетическое выражение, особенно в сюжетике его романов. Обуянные разными стихиями, герои выстраивают свои судьбы по индивидуологическим

«сюжетам», вовлекая в них окружающих. В результате в общем романном сюжете наблюдается то, что мы получаем основания называть «сценарной полифонией». В этом мы видим своеобразие драматургизма поэтики Достоевского. Никакие классификации – типологические или характерологические – не могут адекватно интерпретировать указанные особенности. Индивидуология позволяет рассматривать художественный мир Достоевского стереометрически, в триедином аспекте: сюжет – фабула – генезис и воплощенность образной системы.

Последний этап исследования (глава четвертая) открывается переосмыслением на новом уровне концепции М.М. Бахтина и критическим анализом попыток ее дискредитации. Ряд тезисов ученого («герой завладевает автором», «симпатическое сопереживание» и др.) в полной мере подтверждаются и дополняются нашими наблюдениями. По той же логике симпатического сопереживания у Достоевского воспроизводятся и взаимоотношения между героями: один вовлекает в свою стихию другого; разворачивается «полифония стихий».

В масштабах поэтики нами обнаружены полифонические закономерности в сочетаниях различных контекстов. На авторском уровне это публицистический и эстетический контексты; на уровне сюжетных взаимоотношений персонажей – психологический, идейный, эстетический, стихийный. Последние в их сочетании образуют индивидуологические контексты образов. Оба уровня и все контексты в поэтике Достоевского оказываются взаимосвязаны, как «нераздельное и неслиянное», так что ни один из них не может быть адекватно интерпретирован без учета остальных.

Особое внимание уделено нами этико-эстетической составляющей поэтики Достоевского. В последнее время в науке уделялось преимущественное внимание этической парадигме. Мы предприняли развернутый анализ эстетических предпочтений героев. Это позволило и здесь обнаружить «стихийные» закономерности. В пределах одного образа

возможны парадоксальные сочетания разных, даже полярных эстетических ориентиров и динамичные переходы от одного к другому (например, «идеал Мадонны» и «идеал содомский»). Тем более примечательны эстетические показатели во взаимоотношениях и взаимовлияниях героев. Здесь также зачастую «последние становятся первыми», то есть ситуативно меняется статус героев. Это показано нами на примерах соотношений «Липутин – Ставрогин», «Федор Карамазов – старец Зосима», «Смердяков – Иван Карамазов» и ряда других.

Эстетические ориентации героев определяют в каждом случае особенный их «ракурс» мировосприятия и являются факторами, влияющими на формы их сюжетного «жизнетворчества».

На этом этапе исследования была аналитически выявлена еще одна стихия – *стихия лжи*, которая получает у героев Достоевского как психологическую, так и эстетическую окраску; а в целом эта стихия во многом подпитывает художественность произведений дополнительными тонами и особым колоритом. Это показано нами на примере целой галереи образов (Фома Опискин, Разумихин, Степан Верховенский, Хохлакова, Федор Карамазов и ряд других).

В последнем параграфе работы мы еще раз акцентируем внимание на художественном генезисе и на динамике статуса героев в произведениях Достоевского, в чем можно видеть одно из наиболее ярких и наглядных выражений индивидуологии. Напрямую это связано с особенностями его художественного воображения – «избыточного», свободного от любых идеологем и даже от собственных установок. Это также может быть интерпретировано как *стихия* воображения, раскрывающаяся в процессе творческой работы. Такая стихия содержит в себе неупорядоченные смыслы; питается она не столько сознательными задачами, сколько творческими инстинктами и «симпатическим сопереживанием». Стихия эта сопрягает контекстуальные взаимосвязи. Именно она в конечном итоге обеспечивает ту

особенность поэтики, которая позволяет видеть в образной системе Достоевского *индивидологию*.

Сказанное позволяет обратиться к проблеме жанра. «Идеологический роман», «уголовный роман», «роман-эксперимент», «христианский реализм» и др. – все эти обозначения представляются нам значимыми, но не вполне адекватными многогранной и динамичной природе художественного мира Достоевского. В нем всё находится в сложном, напряженном взаимодействии. Тип и характер, «выходя из мерки», разрушает принципы нормативной эстетики. Внутренний сюжет, со всеми его подтекстами и потенциальными смыслами, оказывается настолько богатым, что невозможно однозначно определить его «внешнюю» жанровую природу. Ближе всего к адекватному определению жанра остается, по нашим представлениям, бахтинский «полифонический роман».

Исследование завершено, но не «закрыто». Возможные перспективы дальнейшей разработки темы видятся в следующем.

Во-первых, можно подключить к научному рассмотрению в том же аспекте ряд произведений Достоевского, которые мы вынужденно обошли вниманием. Это романы «Бедные люди» и «Игрок»; повесть «Кроткая», «фантастический рассказ» «Сон смешного человека».

Во-вторых, индивидологию мы позиционируем как оригинальное явление художественного мира Достоевского, однако едва ли оно в полной мере уникально для русской классики. Как уже было показано, во многом благодаря индивидологическому ракурсу художественные искания Достоевского органично вписываются в широкий национальный и мировой контекст развития литературы. Индивидологичность, в том или ином виде, может усматриваться и в произведениях других писателей – быть может, за счет других стихий, другого их соотношения в образах, а главным образом – за счет свободы воображения и своеобразия творческого процесса у любого подлинного художника слова. В первую очередь мы видим здесь в качестве

кандидатов на подобные исследования предшественников и в известном смысле учителей Достоевского – Пушкина и Гоголя, а также его современников и соперников – Гончарова, Л. Толстого, Чехова.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Абоскалова, В.В. О «хищном» и «кротком» типе у Достоевского и Ремизова / В.В. Абоскалова // Достоевский и Сибирь: Тез. выступл. на Рос. чтениях, посв. 175-ти летию со дня рожд. Ф.М. Достоевского, 23-25 окт. 1996. – Омск, 1997. – 63 с.
2. Аверинцев, С. С. София-Логос. – Киев: Дух и Литера, 2000. – 912 с.
3. Алекин В.Н. Об одном из прототипов Фомы Опискина / В.Н. Алекин // Достоевский и мировая культура. М., 1998. – № 10. – С.243-247.
4. Алексеев, А.А. Характерология этико-эстетическая/ А.А. Алексеев // Достоевский: эстетика и поэтика: Словарь-справочник / Сост. Г.К. Щенников, А.А. Алексеев; науч. ред. Г.К. Щенников; ЧелГУ. – Челябинск: Металл, 1997. – С. 236-237.
5. Алексеев, А.А. Эстетическая многоплановость творчества Ф.М. Достоевского (1866-1881): автореф. дисс. ... канд. филол. наук 10.01.01/ Алексеев Анатолий Анатольевич. – Екатеринбург, 1993. – 225 с.
6. Алексеев, А.А. Юродское в героях Достоевского/ А.А. Алексеев // Достоевский и современность: Матер. IX международных старорусских чтений 1994 г. – Новгород, 1995. – С. 6-8.
7. Алексеев, П. Художественная форма романа Достоевского как реализация методологии обретения идеала / П. Алексеев // IV Международный симпозиум «Русская словесность в мировом культурном контексте». Избранные доклады и тезисы. / Под общ. ред. И.Л. Волгина. – М.: Фонд Достоевского, 2012-2014. – С. 230-232.

8. Ален, Л. Достоевский и Бог / Л. Ален // Приложение к альманаху «Петрополь». – СПб.: Санкт-Петербургский филиал ж-ла «Юность», 1993. – 61 с.
9. Альми, И.Л. К интерпретации одного из эпизодов романа «Идиот» (рассказ генерала Иволгина о Наполеоне) / И.Л. Альми // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 10. – Санкт-Петербург: Наука, 1992. – С. 163–172.
10. Альми, И.Л. О романтическом пласте в романе «Преступление и наказание» / И.Л. Альми // Достоевский: Материалы и исследования. Т. 9. – Л.: Наука, 1991. – С. 66–75.
11. Альми, И. Л. Поэтика образов праведников в поздних романах Достоевского: (Пафос умиления и характер его воплощения в фигурах странника Макара и старца Зосимы) / И.Л. Альми // Достоевский. Материалы и исследования. – СПб.: Наука, 2000. – Т. 15. – С. 264–272.
12. Андо, А. К истории создания образа Петра Верховенского («Бесы») / А.К. Андо // Достоевский: Материалы и исследования. Т. 7. – Л.: Наука, 1987. – С. 174–193.
13. Антонович, М.А. Мистико-аскетический роман / М.А. Антонович // Достоевский в русской критике: Сб. статей. – М.: Гос. изд-во худож. литер, 1956. – С. 255-305.
14. Арсентьева, Н.Н. Дон Кихот и князь Мышкин / Н.Н. Арсентьева // Достоевский и современность. Тезисы выступлений на «Старорусских чтениях». Часть II. – Новгород, 1993. – С. 4-9.
15. Арсентьева, Н.Н. Проблема национального идеала в творчестве Сервантеса и Достоевского / Н.Н. Арсентьева // Ф.М. Достоевский и национальная культура. Вып. 2. – Челябинск, 1996. – С. 65-68.

16. Аскольдов, С.А. Религиозно-этическое значение Достоевского / С.А. Аскольдов // Достоевский: Статьи и материалы. Сб. 1 под ред. А.С. Долинина. – Пб, 1922. – С. 1–32.
17. Аскольдов, С.А. Психология характеров у Достоевского / С.А. Аскольдов // Достоевский: Статьи и материалы. Сб. 2 под ред. А.С. Долинина. – Л, 1924. – С. 5–31.
18. Ахматова, А. Лирика / А.Ахматова. – М.: Худож. литер., 1989. – 415 с.
19. Ашимбаева, Н.Т. Комическое между полюсами смешного и трагического, прекрасного и безобразного: князь Мышкин как комический персонаж / Н.Т. Ашимбаева // Pro memoria: памяти акад. Г.М. Фридендера (1915-1995). – СПб., 2003. – С. 195-203.
20. Багно, В.Е. Достоевский о «Дон-Кихоте» Сервантеса / В.Е. Багно // Достоевский. Материалы и исследования. Т.3. – Л.: Наука, 1978. – С. 126-135.
21. Балашов, Н.И. Путь Достоевского от «Бесов» к «Подростку» / Н.И. Балашов // Контекст. – М.: Наука, 1986. – С.21–48.
22. Барковская, Н.В. Проблема характера и среды в романах О. де Бальзака «Отец Горио» и Достоевского «Преступление и наказание» (опыт сравнительно-типологического анализа) / Н.В. Барковская // Проблема характера в зарубежных литературах. – Свердловск: СГПИ, 1985. – С. 53-65.
23. Баршт, К.А. О внутренней «почве» Ф.М. Достоевского. К проблеме типологии персонажей Достоевского / К.А. Баршт // Достоевский и современность. Материалы XXI Международных Старорусских чтений 2006 г. – Великий Новгород, 2007. – С. 22-35.
24. Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики / М.М. Бахтин – М.: Худож. литер. – 1975. – 502 с.

25. Бахтин, М.М. Проблемы поэтики Достоевского / М.М. Бахтин – М.: Сов. писатель, 1979. – 320 с.
26. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
27. Бачинин, В.А. Достоевский: метафизик преступления (Художественная феноменология русского протомодерна) / В.А. Бачинин. – СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2001. – 412 с.
28. Бачинин, В.В. Петербург-Москва-Петушки, или «Записки из подполья» как русский философский жанр / В.В. Бачинин // Общественные науки и современность. – 2001. – № 5. – С. 182-191.
29. Башкиров, Д. Образы приживальщиков в русской литературе: метафора или реальность / Д. Башкиров // IV Международный симпозиум «Русская словесность в мировом культурном контексте». Избранные доклады и тезисы. / Под общ. ред. И.Л. Волгина. – М.: Фонд Достоевского, 2012-2014. – С. 243-245.
30. Белкин, А.А. Русские скоморохи / А.А. Белкин – М.: Наука, 1975. – 191 с.
31. Белобровцева, Н.З. Мимика и жест у Достоевского / Н.З. Белобровцева // Достоевский: Материалы и исследования. Т.3. – Л.: Наука, 1978. – С. 195-204.
32. Белов, С. Вокруг Достоевского: статьи, находки и встречи за тридцать пять лет / С. Белов. – СПб.: Изд-во СПб ун-та, 2001. – 448 с.
33. Беляев, В.В. Антиномия живого и мертвого в «Братьях Карамазовых» Достоевского и образ Павла Смердякова / В.В. Беляев // Достоевский и современность: материалы VIII междунар. Старорус. чтений 1993 г. – Новгород, 1994. – С. 49-50.

34. Бем, А.Л. Достоевский – гениальный читатель / А.Л. Бем // Бем А.Л. Исследования. Письма о литературе / Сост. С.Г. Бочаров. Вступ. ст. «Альфред Людвигович Бем» С.Г. Бочарова и И.С. Сурат. / А.Л. Бем. – М., 2001. – С. 35-57.
35. Бем, А.Л. Достоевский. Психоаналитические этюды / А.Л. Бем // Бем А.Л. Исследования. Письма о литературе / А.Л. Бем. – М.: Языки славянской культуры, 2001. – С. 245–332.
36. Бем, А.Л. «Эволюция образа Ставрогина» / А.Л. Бем // Бем А.Л. Исследования. Письма о литературе / А.Л. Бем. – М.: Языки славянской культуры, 2001. – С. 111-157.
37. Бердяев, Н.А. Миросозерцание Достоевского / Н.А. Бердяев // Бердяев Н.А. Философия творчества, искусства, культуры. В 2 т. Т.2. / Н.А. Бердяев – М.: Искусство, 1994. – С. 8-150.
38. Бердяев, Н.А. Откровение о человеке в творчестве Достоевского // Бердяев Н.А. Философия творчества, искусства, культуры. В 2 т. – Т 2. / Н.А. Бердяев. – М.: Искусство, 1994. – С. 151-176.
39. Бердяев, Н.А. Ставрогин / Н.А. Бердяев // «Властитель дум»: Достоевский в русской критике конца XIX – начала XX века / Сост., вступ. ст., комм. Н. Ашимбаевой. – СПб: Худ. литер, 1997. – С. 332-342.
40. Билинчис, Я.С. Ф.М. Достоевский / Я.С. Билинчис. – Ленинград: Знание, 1960. – 56 с.
41. Битюгова, И.А. Роман И. А. Гончарова «Обломов» в художественном восприятии Достоевского / И.А. Битюгова // Достоевский. Материалы и исследования. – Л.: Наука, 1976. – Вып. 2. – С. 191-198.
42. Бицилли, П.М. Почему Достоевский не написал «Жития великого грешника»? // Бицилли П.М. Трагедия русской культуры / П.М. Бицилли. – М.: Русский путь, 2000. – С. 389–394.

43. Бланк, К. Мышкин и Обломов / К. Бланк // Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: совр. сост. изучения: сб. работ отеч. и заруб. ученых под ред. Т.А. Касаткиной. – М.: Наследие, 2001. – С. 482-507.
44. Блюменкранц, М.А. Путь личности через демонизм и ничто (опыт внутренней биографии Николая Ставрогина) / М.А. Блюменкранц // Философская и социологическая мысль. – 1990. – № 9. – С. 35-45.
45. Богданов, Н.Н. «Лица необщим выраженьем...». Родственные связи Ф.М. Достоевского / Н.Н. Богданов – М.: Новый Хронограф, 2014. – 472 с.
46. Богданов, Н.Н. Патография Николая Ставрогина /Николай Богданов // Вопросы литературы. – 2009. – № 1. – С. 241-252.
47. Богданов, Н.Н. Типология индивидуальности / Н.Н. Богданов. – М.: Ин-т общегуманит. исслед., 2004. – 366 с.
48. Богданова, О. А. Достоевский как антрополог: к вопросу о понимании «широкости» / О.А. Богданова // Достоевский и современность. Материалы XXV Международных Старорусских чтений 2010 г. – Великий Новгород, 2011. – С. 18-29.
49. Богданова, О.А. «Помечтал да и сделал» («идеи» и «идеологии» в романном творчестве Ф.М. Достоевского) / О.А. Богданова // Достоевский и современность. Материалы XXIII Международных Старорусских чтений 2008 г. – Великий Новгород, 2009. – С. 30-42.
50. Большой психологический словарь / сост. и общ. ред. Б.Г. Мещеряков, В.П. Зинченко. – Т. 4. – СПб.; М.: Прайм – ЕВРОЗНАК: ОЛМА-ПРЕСС, 2004. – 672 с.
51. Бондаренко, В.А. Тип «делового человека» и проблема социальной вины в русской литературе 1840-1890-х г.: автореф. дисс. ...канд. филол. наук 10.01.01 / Бондаренко Виктория Александровна – Воронеж, 2012 г. – 20 с.

52. Борисова, В.В. «Братья и сестры» в романе «Преступление и наказание». Поэтика образов / В.В. Борисова // Достоевский и мировая культура. Альманах № 27. – СПб: Серебряный век. – 2010. – С. 169-175.
53. Борисова, В.В. Последний свидетель Свидригайлова / В.В. Борисова // Достоевский и мировая культура: альманах. – № 13. – СПб.: Серебряный век, 1999. – С. 51-55
54. Бочаров, С.Г. Из истории понимания Пушкина // С.Г. Бочаров. Сюжеты русской литературы / С.Г. Бочаров. – М.: Языки рус. культуры, 1999. – 227-260.
55. Бочаров, С.Г. О возможном сюжете: «Евгений Онегин» // С.Г. Бочаров. Сюжеты русской литературы / С.Г. Бочаров. – М.: Языки рус. культуры, 1999. – С.17-46.
56. Бочаров, С.Г. От имени Достоевского // С.Г. Бочаров. Сюжеты русской литературы / С.Г. Бочаров. – М.: Языки рус. культуры, 1999. – С. 574-585.
57. Бочаров, С.Г. Французский эпиграф к «Евгению Онегину». Онегин и Ставрогин // Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы / С.Г. Бочаров – М.: Языки рус. культуры, 1999. – С. 152-192.
58. Буданова, Н.Ф. Достоевский и Тургенев. Творческий диалог: [В 7 гл.] / Н.Ф. Буданова; отв. ред. Г.М. Фридлендер. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1987. – 198 с.
59. Буданова, Н.Ф. Заметки о Достоевском и Пушкине / Н.Ф. Буданова // Достоевский. Материалы и исследования. – Т. 15. – СПб.: Наука, 2000. – С. 214–227.
60. Буданова, Н.Ф. Проблема «отцов» и «детей» в романе «Бесы» / Н.Ф. Буданова // Достоевский: Материалы и исследования. – Т.1. – Л.: Наука, 1974. – 351 с. – С.164-189.

61. Буданова, Н.Ф. «Спор» Достоевского с тургеневским Потугиным о прекрасном / Н.Ф. Буданова // Достоевский: Материалы и исследования. Т. 6. – Л.: Наука, 1985. – С. 92 – 106.
62. Бузина, Т.В. На путях самообожения у Достоевского и Шекспира. Ставрогин, Гамлет, принц Гарри / Т.В. Бузина // Достоевский и мировая культура. Альманах № 27. – СПб: Серебряный век, 2010. – С. 142-155.
63. Булгаков, С. Тихие думы / С. Булгаков. – М.: Республика, 1996. – 508 с.
64. Бушмин, А.С. Преемственность в истории литературы как проблема исследования / А.С. Бушмин // Славянские литературы. VI Международный съезд славистов (Прага, авг. 1968). Докл. Сов. делегации. – М., 1968. – 264-293.
65. Бэлнеп, Р.Л. Генезис романа «Братья Карамазовы». Эстетические, идеологические и психологические аспекты создания текста / Пер. с англ. Л. Высоцкого / Р.Л. Бэлнеп – СПб.: Академический проект, 2003. – 264 с.
66. Бэлнеп, Р.Л. Структура «Братьев Карамазовых» / Пер. с англ./ Р.Л. Бэлнеп – СПб.: «Академический проект», 1997. – 144 с.
67. Валагин, А.П. Система образов в романе Ф.М.Достоевского «Бесы»: автореф. дис. ... канд. филол. наук 10.01.01 / Валагин Александр Петрович. – Тбил. гос. унт, [Воронеж. гос. унт им. Ленинского комсомола, каф. рус. лит.]. – Тбилиси: Издво ТГУ, 1981. – 21 с.
68. Вегнер, М. Литературный модернизм и творчество Достоевского/ М. Вегнер // Достоевский. Материалы и исследования. Вып 2. – Л.: Наука, 1976. – С. 230-234.

69. Верлен, П. Далекое и близкое / перев. В. Брюсова / П. Верлен. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа:
https://ru.wikisource.org/wiki/Искусство_поэзии
70. Ветловская, В.Е. Ф.М. Достоевский. Источники творчества. Поэтика. Проблематика: дисс. в виде науч. докл. на соиск. науч. степ. докт. филол. наук 10.01.01/ Ветловская Валентина Евгеньевна. – СПб, 1996. – 46 с.
71. Ветловская, В.Е. Роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» / В.Е. Ветловская. – СПб.: Изд-во «Пушкинск. дом», 2007. – 640 с.
72. Викторovich, В.А. Гоголь в творческом сознании Достоевского / В.А. Викторovich // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 14. – Санкт-Петербург: Наука, 1997. – С. 216-233.
73. Викторovich, В.А. Дело о жестоком таланте из истории борьбы критики с литературой / В.А. Викторovich // IV Международный симпозиум «Русская словесность в мировом культурном контексте». Избранные доклады и тезисы. / Под общ. ред. И.Л. Волгина. – М.: Фонд Достоевского, 2012-2014. – С. 467-474.
74. Викторovich, В.А. Дополнения к комментарию. «Село Степанчиково и его обитатели». «Скверный анекдот». «Идиот». «Братья Карамазовы». «Последние литературные явления. Газета “День”». Записная тетрадь 1876-1877 гг. «...”покровителей” мы не имеем» / В.А. Викторovich // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 10. – Санкт-Петербург: Наука, 1992. – С. 154 – 163.
75. Виноградов, В.В. Гоголь и Достоевский / В.В. Виноградов // В.В. Виноградов. Поэтика русской литературы / В.В. Виноградов. – М.: «Наука», 1976. – С. 460-462.
76. Виноградов, В.В. Гоголь и натуральная школа. Культурно-просветительное трудовое товарищество «Образование» /

- В.В. Виноградов. – Л., 1925. – 76 с. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.opojaz.ru/vinogradov/gogol/>
77. Виноградов, И.И. Красота зла (из Этюдов о Достоевском) / И.И. Виноградов // Континент. – 1993. – № 3 (76). – С. 304-321.
78. Владимирцев, В.П. Наблюдения за троичной поэтикой Достоевского: правила, границы, подробности, общий смысл / В.П. Владимирцев // Новые аспекты в изучении Достоевского: сб. науч. тр. – Петрозаводск, 1994. – С. 50-66.
79. Владимирцев, В.П. Отдельное слово ("словечко", "словцо") в началах поэтики Достоевского / В.П. Владимирцев // Три века русской литературы: актуал. аспекты изучения: межвуз. сб. науч. тр. – М.; Иркутск, 2003. – Вып. 4. – С. 17-24. 50. Слово о "Слове": к читателям пилотного номера журн. // "В начале было Слово...". – 2003. – № 1. – С. 7-8.
80. Власкин, А.П. Живая вода воображения в образной системе произведений Ф.М. Достоевского / А.П. Власкин // Достоевский и современность. Материалы XXVIII Международных Старорусских чтений 2013 г. – Великий Новгород, 2014. – С. 35-42.
81. Власкин, А.П. Мужское и женское: перспективы непонимания в художественной среде Достоевского / А.П. Власкин // Проблемы истории, филологии, культуры. Вып. XIX /М.Г.Абрамзон (ред). – Москва – Магнитогорск – Новосибирск, 2008. – С.450-458.
82. Власкин, А.П. Творчество Ф.М. Достоевского и народная религиозная культура / А.П. Власкин. – Магнитогорск, 1994. – 196 с.
83. Власкин, А.П. Художественная антропология – ее контекст и подтекст у Достоевского / А.П. Власкин //Достоевский и мировая культура. Альманах N 27. – СПб: Серебряный век, 2010 г. – С. 176-192.

84. Вокруг Достоевского: В 2 т. Т. 2. О Достоевском: Сборник статей под редакцией А.Л. Бема / Сост., вступ. ст. и коммент. М. Магидовой. – М.: Русский путь, 2007. – 576 с. – С. 206-219.
85. Вороничева, О.В. Хронотоп приживальщика в произведениях И.С. Тургенева и Ф.М. Достоевского: дисс. ...канд. филол. наук 10.01.01/ Вороничева Ольга Викторовна. – Брянск, 2007. – 230 с.
86. Выготский, Л.С. Психология искусства / Л.С. Выготский. – Мн.: Современное слово, 1998. – 480 с.
87. Гарин, И.И. Многоликий Достоевский / И.И. Гарин. – М.: ТЕРРА, 1997. – 396 с.
88. Гаричева, Е.А. «Резонерская речь» князя Мышкина / Е.А. Гаричева // Достоевский и современность. Материалы XVI Международных старорусских чтений 2001 г. – Старая Русса, 2002. – С. 55-61.
89. Гаспаров, Б.М. Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы XX века / Б.М. Гаспаров. – М.: Наука. Восточная литература. – 1994. – 304 с.
90. Гачев, Г. Космос Достоевского/ Г. Гачев // Гачев Г. Национальные образы мира / Г. Гачев. – М., 1988. – С. 379-397.
91. Гачев, Г. Русский эрос / Гачев Г. – М.: Эксмо, изд-во Алгоритм, 2004. – 640 с.
92. Гиголов, М.Г. Лермонтовские мотивы в творчестве Достоевского / М.Г. Гиголов // Достоевский: Материалы и исследования. Т. 6. – Л.: Наука, 1985. – С. 64 – 72.
93. Гинзбург, Л. Записные книжки. Воспоминания. Эссе /Л. Гинзбург. – СПб: Искусство-СПб, 2002. – 766 с. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://uni-persona.srcc.msu.ru/site/authors/ginzburg/1.htm>
94. Гиршман, М.М. Совмещение противоположностей. (О стиле Достоевского) / М.М. Гиршман // Теория литературных стилей, кн.

- 2 (Типология стилевого развития XIX века). – М.: Наука, 1977. – С. 224–228.
95. Гоголь, Н.В. СС в 6 т. / Н.В. Гоголь / Под общ. ред. С.И. Машинского, А.Л. Слонимского, Н.Л. Степанова. – М.: Гос. изд-во худ. лит., 1959.
96. Гончаров, И.А.: Новые материалы и исследования / РАН. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького; Отв. ред. С.А. Макашин и Т.Г. Динесман. Лит. Наследство. Том 102 / Ред.: Ф.Ф. Кузнецов (гл. ред.), Н.В. Котрелев, А.С. Курилов, К.Д. Муратова, П.В. Палиевский, Л.М. Розенблюм, Н.Н. Скатов, Л.А. Спиридонова, Н.А. Трифонов. — М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2000. — 735 с.
97. Гончаров, И.А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. / РАН. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом); Редколлегия: В.А. Котельников, Е.А. Краснощекова, Т.И. Орнатская (зам. гл. ред.), М.В. Отрадин, К. Савада, Н.Н. Скатов, П. Тирген, В.А. Туниманов (гл. ред.). – СПб.: Наука, 1997. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/gonchar/texts/gon97/g06/g06-005-.htm>
98. Горький, М.А. О «карамазовщине» / М.А. Горький // Ф.М. Достоевский в русской критике. – М.: Гос. изд-во худож. литер. 1956. – С. 389-393.
99. Горький, М.А. Еще о «карамазовщине» // Ф.М. Достоевский в русской критике. – М.: Гос. изд-во худож. литер. 1956. – 471 с. – С. 393-400.
100. Гражис, П. «Положительно прекрасный человек» Ф.М. Достоевского в контексте литературных героев / П. Гражис // Литература. – Вильнюс. 1984. – № 2 (26). – С. 27-40.

101. Григорьев, А.А. «Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина» / А.А. Григорьев // Григорьев А.А. Сочинения в 2 тт. Т.2. Статьи; письма / А.А. Григорьев – М.: Художественная литература, 1990. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://az.lib.ru/g/grigorxew_a_a/text_0510.shtml
102. Гроссман, Л.П. Достоевский. ЖЗЛ / Л.П. Гроссман. – М.: Молод. Гвардия, 1963. – 544 с.
103. Гроссман, Л.П. Достоевский-художник / Л.П. Гроссман // Творчество Ф.М. Достоевского: Сборник статей. – М.: Издательство Академии наук СССР, 1959. – С. 330-416.
104. Гусев, В. Достоевский и народный театр / В. Гусев // Достоевский и театр: Сборник. Сост. и общ. ред. А.А. Нинова. – Л.: Искусство, 1983. – С. 103-117.
105. Давыдов, Ю. Две концепции нигилизма (Достоевский и Камю) / Ю. Давыдов // Этика любви и метафизика своеволия. – М.: Советский писатель, 1989. – С. 160-183.
106. Джексон, Р.-Л. Вынесение приговора Федору Павловичу Карамазову /Р.-Л. Джексон// Достоевский: Материалы и исследования. Т. 2. – Л.: Наука, 1976. – С. 137 – 145.
107. Джексон, Р.-Л. Завещание Достоевского/ Р.-Л. Джексон // Вестник Московского Ун-та. Серия 9. Филология. – 1994. – № 4. – С. 3-11.
108. Джексон, Р.-Л. Лицо в окне: Оскверненная и оскверняющая «физиономия» Федора Павловича Карамазова / Р.-Л. Джексон // Достоевский и мировая культура. – СПб.: Серебряный век, 2006. – № 21. – С. 39-49.
109. Джоунс, М. Достоевский после Бахтина / М. Джоунс. – СПб.: Академический проект, 1998. – 256 с.

110. Дзюбинская, Н.Н. Шутовской «мезальянс» у Достоевского и Белого / Н.Н. Дзюбинская // Литературная учеба. – 1980. – № 14. – С. 176-184.
111. Днепров, В. Идеи. Страсти. Поступки / В. Днепров. – Л.: Сов. писатель, 1978. – 382 с.
112. Добролюбов, Н.А. Забытые люди / Н.А. Добролюбов // Ф.М. Достоевский в русской критике: Сб. статей. – М.: Гос. изд-во худож. литер. 1956. – С. 39-96.
113. Долинин, А.С. Блуждающие образы (О художественной манере Достоевского) / А.С. Долинин // Долинин А.С. Достоевский и другие: Статьи и исследования о русской классической литературе / А.С. Долинин. – Л.: Худож. лит., 1989. – С. 88 – 96.
114. Долинин, А.С. Достоевский и другие / А.С. Долинин. – Л.: Художественная литература, 1989. – 480 с.
115. Достоевский Ф.М. в воспоминаниях современников. Т. 2. / Под общей редакцией В.В. Григоренко, Н.К. Гудзия, С.А. Макашина, С.И. Машинского, Б.С. Бирюкова. – М., «Художественная литература», 1964. – 516 с.
116. Достоевский в конце XX века / Составитель Карен Степанян. – М.: Классика плюс, 1996. – 622 с.
117. Достоевский, Ф.М. Сетевое издание. 2012-2015 г. Антология жизни и творчества. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.fedordostoevsky.ru/works/characters/Grushenka/>.
118. Достоевский Ф.М. об искусстве / Составление, вступительная статья и примечания В.А. Богданова. – М.: Иск-во, 1973. – 632 с.
119. Достоевский, Ф.М. Полное собрание сочинений в 30 т./ Ф.М. Достоевский. – Л. : Наука, 1971 – 1990.
120. Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь–справочник./ Сост. Г.К. Щенников, А.А. Алексеев; науч. ред. Г.К. Щенников. – ЧелГУ,

Челябинск: Металл, 1997. – 272 с.

121. Дружинин, А. В. Из статьи «Обломов». Роман И.А. Гончарова // В.Г. Белинский, Н.А. Добролюбов, Н.Г. Чернышевский, Д.И. Писарев. Статьи о русской литературе. – М.: Эксмо, 2013. – С. 161 – 183. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/gonchar/critics/gvk/gvk-161-.htm>
122. Дудкин, В.В. Грехопадение у Достоевского и Шекспира / В.В. Дудкин // Достоевский и мировая культура. Альманах № 24. – СПб: Серебряный век, 2008. – С. 53-56.
123. Евдокимова, С. Эстетика Ф.П. Карамазова / С. Евдокимова // IV Международный симпозиум «Русская словесность в мировом культурном контексте». Избранные доклады и тезисы. / Под общ. ред. И.Л. Волгина. – М.: Фонд Достоевского, 2012-2014. – С. 266-272.
124. Евреинов, Н.Н. Театр как таковой. (Обоснование театральности в смысле положительного начала сценического искусства в жизни). Издание II, дополненное, под редакцией Петра Ярославцева / Н.Н. Евреинов. – М.: Время, 1923. – 111 с.
125. Еленгеева, И.А. «Каким бы человеком мы были вместе!» «Трактат о Смердякове» / И.А. Еленгеева // Достоевский и современность. Материалы XXVIII Международных Старорусских чтений 2013 г. – Великий Новгород, 2014. – С. 72 – 79.
126. Ермаков, И.Д. Психоанализ литературы. Пушкин. Гоголь. Достоевский / И.Д. Ермаков. – М.: «Новое литературное обозрение», 1999. – 512 с.
127. Ермакова, М.Я. Двойничество в «Бесах» / М.Я. Ермакова // Достоевский: Материалы и исследования. Т.2. – Л.: Наука. – 1976. – С. 113 – 119.

128. Ермилова, Г.Г. Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: Поэтика, контекст: дисс. ... докт. филол. наук 10.01.01/ Ермилова Галина Георгиевна. – Иваново, 1999. – 250 с.
129. Ермилова, Г.Г. Мотив визуально-акустического зова: к вопросу о гоголевском «присутствии» в романе «Идиот» / Г.Г. Ермилова // Достоевский и мировая культура. Альманах № 26. – СПб: Серебряный век, 2009. – С. 47-53.
130. Ерофеев, Вен. Мой очень жизненный путь / Вен. Ерофеев. – М.: Вагриус, 2003. – 623 с.
131. Жаравина, Л.В. Хлестаковское начало в героях Ф.М. Достоевского; Хлестаков и князь Мышкин / Л.В. Жаравина // Достоевский и современность. Материалы X Международных старорусских чтений 1995 г. – Старая Русса, 1996. – С. 40-48.
132. Живолупова, Н.В. Н.А. Добролюбов и Ф.М. Достоевский: эстетические концепции / Н.В. Живолупова // Друзья свободы и добра. – Н. Новгород, 1990. – С. 110-117.
133. Живолупова, Н.В. Характер сюжетной исповедальной прозы Достоевского в 60-х годах / Н.В. Живолупова // Вопросы сюжета и композиции. – Горький, 1984. – С. 68-75.
134. Жолковский, А.К. О Смердякове: (К пробл. «Булгаков и Достоевский») / А.К. Жолковский // Лотмановский сборник / Тартус. ун-т. Каф. рус. лит. Каф. семиотики и др. Т. 1. – М.: ИЦ-Гарант, 1995. – С. 568-579.
135. Жук, А.А. Романтическая тенденция в раннем творчестве Достоевского: (Пробл. характера) / А.А. Жук // Проблемы метода и жанра. Вып. 11. – Томск, 1985. – С. 174-176.
136. Журавлева, А.И. Лермонтов и Достоевский / А.И. Журавлева // А.И. Журавлева. Лермонтов в русской литературе: проблемы поэтики. – М.: Прогресс-Традиция, 2002. – С. 227-238.

137. Заболоцкий, Н.А. Собрание сочинений: В 3-х т. / Н.А. Заболоцкий. – М.: Худож. лит., 1983. – Т. 1. Столбцы и поэмы 1926–1933; Стихотворения 1932–1958; Стихотворения раз ных лет; Проза. Предисловие Н. Степанова; Примеч. Е. Заболоцкой, Л. Шубина. 1983. – 655 с.
138. Загидуллина, М.В. Два типа национальной ориентации у Достоевского и Пушкина / М.В. Загидуллина // Достоевский и национальная культура. Вып. 1. – Челябинск, 1994. – С. 128-160.
139. Загидуллина, М.В. Традиции Пушкина в романах Достоевского: автореф. дисс. ...канд. филол. наук 10.01.01 / Загидуллина Марина Викторовна. – Екатеринбург, 1992. – 17 с.
140. Зайцев, Р.Б. Стихия игры в творчестве Ф.М. Достоевского: дисс. ... канд. филол. наук 10.01.01 / Зайцев Роман Борисович. – Иваново, 2006. – 205 с.
141. Захаров, В.Н. Система жанров Достоевского: Типология и поэтика / В.Н. Захаров. – Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1985. – 208 с.
142. Захаров, Н. В. Вхождение Шекспира в русский культурный тезаурус / Н.В. Захаров // Знание. Понимание. Умение. – 2007. – № 1. – С. 131–140.
143. Захаров, Н.В. Шекспиризм русской классической литературы: тезаурусный анализ / отв. ред. Вл. А. Луков / Н.В. Захаров. – М.: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2008. – 320 с
144. Зеньковский, В.В. Проблема красоты в мирозерцании Достоевского / В.В. Зеньковский // Русские эмигранты о Достоевском. – СПб, 1994. – С. 222-236.
145. Зеньковский, В.В. Федор Павлович Карамазов / В.В. Зеньковский // О Достоевском. Сборник статей / Под ред. А.Л. Бема. – Прага, 1933. – Т. II. – С. 93-114.

146. Злочевская, А. Стихия смеха в романе «Идиот» / А. Злочевская // Достоевский и мировая культура. Альманах № 1. Ч. 2. – СПб, 1993. – С. 25–48.
147. Золотоносов, М.А. К проблеме типологии персонажей Достоевского («Братья Карамазовы») / М.А. Золотоносов // Содержательность художественных форм: межвуз. сб. – Куйбышев, 1987. – С. 40-56.
148. Иванов, В.В. Достоевский и народная культура (юродство, скоморошество, балаган): автореф. дис. ...канд. филол. наук 10.01.01 / Иванов Василий Васильевич. – Л., 1990. – 14 с.
149. Иванов, В.В. «Теневой персонаж» Федора Достоевского. Поэтика второстепенного персонажа / В.В. Иванов // Достоевский и мировая культура: Альм. № 16. – СПб., «Серебряный век», 2001. – С. 73-88.
150. Иванов, В.В. Юродивый герой в диалоге иерархий Достоевского / В.В. Иванов // Евангельский текст в русской литературе: Сб. науч. трудов. – Петрозаводск: Изд-е Петрозав. Ун-та. – 1994. – С. 201 – 210.
151. Иванов, Вяч. Достоевский и роман-трагедия / Вяч. Иванов // Иванов Вяч. Родное и вселенское / Вяч. Иванов. – М.: Республика, 1994. – 428 с.
152. Иванов, П.С. Образы стихий и пространственная картина мира в поэзии А.С. Пушкина (Мотивный комплекс, мифопоэтика): дисс.... канд. филол. наук: 10.01.01 / Иванов Павел Сергеевич. – Кемерово, 2010. – 209 с.
153. Иванов, С. Похабство, буйство и блаженство.../ С. Иванов // Родина. – 1996. – № 1. – С. 101 – 105.

154. Ильин, И. Свобода духа в России. Простецы по природе и юродивые во Христе / И. Ильин // Москва. – 1995. – № 11. – С. 176 – 190.
155. Исмаель, А. Достоевский и декаданс: образы духовных падений в романах «Бесы» и «Братья Карамазовы»: дисс.... канд. филол. наук: 10.01.01 / Исмаель Аммар. – Краснодар, 2013 г. – 172 с.
156. Кабакова, Е.Г. Символично-мифологические смыслы образа Федора Павловича Карамазова в романе «Братья Карамазовы» / Е.Г. Кабакова // Дергачевские чтения – 98: Русская литература: Национальное развитие и региональные особенности: Матер. междунар. науч. конф. – Екатеринбург: Изд-во Уральск. Ун-та, 1998. – С. 131 – 133.
157. Кабакова, Е.Г. Юродивые и «юродствующие» в романе Ф.М. Достоевского «Бесы» / Е.Г. Кабакова // Вестник Челябинского университета. Сер. 2. Филология. (Под. Ред. А.И.Лазарева). – Челябинск: Чел. гос. ун-т, 1997. – № 1. – С. 92-102;
158. Камельянова, Ф.Ф. Романы Ф.М. Достоевского «Идиот» и Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго»: типологическое сходство художественных систем: дисс. ...канд. филол. наук: 10.01.01 / Камельянова Флида Фанавиевна. – Бирск, 2011. – 190 с.
159. Кантор, В. «Братья Карамазовы» Ф.М, Достоевского / В. Кантор. – М.: Художественная литература, 1983. – 192 с.
160. Кантор, В. Карнавал и бесовщина (О бесах) / В. Кантор // Вопросы философии. 1997. – № 5. – С. 44-57.
161. Караменов, Н. Великие Матери и их сыновья-любовники в романе Федора Достоевского «Преступление и наказание» / Н. Караменов // Новый берег. – 2006. – № 11. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/bereg/2006/11/ka22-pr.html>

162. Караменов, Н. Павел Смердяков как невеста Ивана Карамазова / Н. Караменов // Новый берег. – 2011. – № 32–33. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/bereg/2011/32/ka16.html>
163. Карсавин, Л.П. Федор Павлович Карамазов как идеолог любви / Л.П. Карсавин // О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881 – 1931 годов: Сб. статей. – М.: Книга, 1990. – С. 264 – 278.
164. Карякин, Ю. Достоевский и Апокалипсис / Ю. Карякин. – М.: Фолио, 2009. – 700 с.
165. Карякин, Ю. Достоевский и канун XXI века / Ю. Карякин – М.: Советский писатель, 1989. – 656 с.
166. Касаткина, Т.А. «И утаил от детей». Причины непроницательности Льва Мышкина / Т.А. Касаткина // Достоевский и мировая культура. Альманах № 4. – Москва, 1995. – С. 48-53.
167. Касаткина, Т.А. «Мир спасет красота...» / Т.А. Касаткина // Достоевский и современность. Материалы XXV Международных Старорусских чтений 2010 г. – Великий Новгород, 2011. – С. 124-130.
168. Касаткина, Т.А. Характерология Достоевского / Т.А. Касаткина. – М.: Наследие, 1996. – 335 с.
169. Кашина, Н.В. Человек в творчестве Ф.М. Достоевского / Н.В. Кашина. – М.: Худ. лит., 1986. – 316 с.
170. Кибальник, С.А. Проблемы интертекстуальной поэтики Достоевского / С.А. Кибальник. – СПб.: Петрополис, 2013. – 432 с.
171. Кибальник, С.А. «Село Степанчиково и его обитатели» как криптопародия / С.А. Кибальник // Достоевский. Материалы и

- исследования. Отв. ред. Н.Ф.Буданова и С.А.Кибальник. – СПб., 2010. Вып. 19. – С.108-142.
172. Кийко, Е.И. Из истории создания «Братьев Карамазовых» (Иван и Смердяков) / Е.И. Кийко // Достоевский. Материалы и исследования. – Л., 1976. – Вып 2. – С. 125-129.
173. Ким, Юн Кюн. Типология двойников в творчестве Ф.М. Достоевского и повесть «Двойник» (1846/1866): Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук 10.01.01 / Ким Юн Кюн; [Моск. пед. гос. ун-т]. – М., 2003. – 20 с.
174. Киносита, Т. Антропология и поэтика творчества Достоевского / Т. Киносита. – СПб.: Серебряный век, 2005. – 208 с.
175. Киносита, Т. Образ мечтателя: Гоголь, Достоевский, Щедрин / Т. Киносита // Достоевский: Материалы и исследования. Т. 8. – Л.: Наука, 1988. – С. 21 – 28.
176. Кирай, Д. Раскольников и Гамлет – XIX век и Ренессанс (интеллектуально-психологический роман Достоевского) / Д. Кирай // Проблемы поэтики русского реализма XIX века. Л., 1984. – С. 112-143.
177. Кирпотин, В.Я. Достоевский – художник / В.Я. Кирпотин. – М.: Советский писатель, 1972. – 319 с.
178. Кирпотин, В.Я. Разочарование и крушение Родиона Раскольникова / В.Я. Кирпотин – М.: Художественная литература, 1986. – 414 с.
179. Клейман, Р.Я. Вселенная и человек в художественном мире Достоевского/ Р.Я. Клейман // Достоевский. Материалы и исследования. № 3. – Л., 1978 – С. 21-40.
180. Клейман, Р.Я. Сквозные мотивы творчества Достоевского в историко-культурной перспективе/ Р.Я. Клейман. – Кишинев: Штиица, 1985. – 206 с.

181. Клейман, Р.Я. Художественные константы Достоевского в контексте исторической поэтики: Дисс. ... докт. филол. наук, 10.01.01 / Клейман Рита Яковлевна. Санкт-Петербург, 2000. – 306 с.
182. Клименко, С.В. «Юродство о Христе» в «Идиоте» Достоевского (к вопросу о философии романа) / С.В. Клименко // Достоевский и современность: Тезисы выступлений на старорусских чтениях – 1991. – Новгород, 1992. – С. 62–64.
183. Ковалев, А.Г. Ф.М. Достоевский как психолог / А.Г. Ковалев // Психологический журнал. – 1987. – Т. 8. – № 4. – С. 103 – 110.
184. Коган, Г.Ф. Лекция Е.В. Тарле «Шекспир и Достоевский» / Г.Ф. Коган // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. М., 1979. – Т. 38. – № 5. – С. 477—484.
185. Коган, Г.Ф. Свидригайлов и «фантастический» двойник Ивана Карамазова / Г.Ф. Коган // Достоевский и современность: Тезисы выступлений на старорусских чтениях 1991 г. – Новгород, 1992. – С. 62 – 64.
186. Кожинов, В.В. Достоевский или герои Достоевского / В.В. Кожинов // Кожинов В.В. Размышления о русской литературе / В.В. Кожинов. – М.: Современник, 1994. – С. 236-239.
187. Колесникова, Т.А. Поэтические компоненты структуры образа главного героя в романе Ф. М. Достоевского "Идиот": дис. ... к.филол.н.: 10.01.01 / Колесникова Татьяна Александровна. – Барнаул, 2003. – 226 с.
188. Колпаков, А.Ю. Сюжет и герой в романе Достоевского «Бесы» / А.Ю. Колпаков // М.М.Бахтин и современные гуманитарные практики. – Красноярск, 1995. – С. 72-73.
189. Кони, А.Ф. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 4. / А.Ф. Кони. – М.: Юридическая литература, 1967. – 528 с.

190. Контелева, А.В. Шекспировские аллюзии в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» / А.В. Контелева // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2014. – №2. – С. 199-203.
191. Конюхов, А.Ф. Стихия вопрошания в романе Ф.М. Достоевского «Подросток»: дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Конюхов Александр Федорович. Магнитогорск, 2007. – 190 с.
192. Косяков, С.А. Мечтатель и его трансформация в творчестве Ф.М. Достоевского: автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Воронеж, 2009. – 155 с.
193. Котельников, В.А. Православная аскетика и русская литература (На пути к Оптиной) / В. Котельников. – СПб.: Призма, 1994. – 207 с.
194. Кошемчук, Т. Евангелие как карнавализованный жанр: идея Бахтина в контексте его размышлений о Рабле и Достоевском / Т. Кошемчук // IV Международный симпозиум «Русская словесность в мировом культурном контексте». Избранные доклады и тезисы. / Под общ. ред. И.Л. Волгина. – М.: Фонд Достоевского, 2012-2014. – С. 384-391.
195. Криницын, А. Шекспировские мотивы в романе Ф.М. Достоевского «Бесы» / А. Криницын // К 60-летию проф. А.И. Журавлевой / Сб. науч. тр. – М.: Наука, 1998. – С. 161-173.
196. Кузнецов, Б.Г. Эйнштейн (Жизнь, Смерть, Бессмертие) / Б.Г. Кузнецов. – М.: Наука, 1980. – 680 с.
197. Кунильский, А.Е. Опыт истолкования литературного героя: (роман Ф.М. Достоевского «Идиот»): Учебное пособие / А.Е. Кунильский. – Петрозаводск, 2003. – 96 с.
198. Кунильский, А.Е. Смех в мире Достоевского / А.Е. Кунильский // Кунильский А.Е. «Лик земной и вечная истина». (О восприятии

- мира и изображении героя в произведениях Ф.М. Достоевского): Монография / А.Е. Кунильский. – Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2006. – С. 26-122.
199. Кунильский, А.Е. «Спорные» мудрецы в романах Ф. М. Достоевского / А.Е. Кунильский // Кунильский А.Е. «Лик земной и вечная истина». (О восприятии мира и изображении героя в произведениях Ф.М. Достоевского): Монография / А.Е. Кунильский. – Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2006. – С. 168-179.
200. Лапшин, И.И. Образование типа Крафта в «Подростке» / И.И. Лапшин // О Достоевском. Сборник статей под редакцией А.Л.Бема. – Прага, 1929. – С. 140–145.
201. Лапшин, И.И. Эстетика Достоевского / И.И. Лапшин // Достоевский. Статьи и материалы. Сборник 1. – Л.: Мысль, 1922. – С. 95–155.
202. Латынина, А.Н. Критика экзистенциальной интерпретации творчества Ф.М. Достоевского: автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01 /Латынина Алла Николаевна. – Л. – 1976. – 20 с.
203. Лаут Р. Философия Достоевского в систематическом изложении / Под ред. А. В. Гулыги; Пер. с нем. И. С. Андреевой / Р. Лаут. – М.: Республика, 1996. – 447 с.
204. Левашова, О.Г. Герой-лжец и герой-мечтатель в художественном мире Ф.М. Достоевского и В.М. Шукшина / О. Г. Левашова // Изв. Алт. гос. ун-та. – 2002. – № 3. – С. 66-69.
205. Левашова, О.Г. "Потому я и человек, что вру...": (Философия и психология лжи в прозе В.М. Шукшина в аспекте традиций рус. классики) / О.Г. Левашова // В.М. Шукшин: проблемы и решения. – Барнаул, 2002. – С. 111-121.

206. Левин, Ю.Д. Достоевский и Шекспир / Ю.Д. Левин // Достоевский. Материалы и исследования, I. – Л.: Наука, 1974. – С. 108–134.
207. Лейдерман, Н.Л., Липовецкий, М.Н. Современная русская литература: 1950-1990-е годы: Учебн. пособие для студ. высших уч. заведений: В 2 т. / Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий. – Т. 2: 1968-1990. – М.: Изд. центр «Академия», 2003. – 688 с.
208. Липовецкий, М., Сандомирская, И. «Как не «завершить» Бахтина? Переписка из двух электронных углов / М. Липовецкий, И. Сандомирская // НЛО. – 2006. – № 79. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2006/79/li1.html>
209. Липовецкий, М.Н. Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики / М.Н. Липовецкий. – Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. пед. ун-та, 1997. – 317 с.
210. Лихачев, Д.С. Достоевский в поисках реального и достоверного / Д.С. Лихачев // Лихачев Д.С. Литература – Реальность – Литература / Д.С. Лихачев. – Л.: Советский писатель, 1981. – С. 53-72.
211. Лихачев, Д.С. «Небрежение словом» у Достоевского / Д.С. Лихачев // Лихачев Д.С. Литература – Реальность – Литература / Д.С. Лихачев. – Л.: Советский писатель, 1981. – С. 73-96.
212. Лихачев, Д.С. Смех в Древней Руси / Д.С. Лихачев, А.М. Панченко, Н.В. Поньрко. – Л.: Наука, 1984. – 294 с.
213. Лодзинский, В.Э. «Тайна» Свидригайлова (одна из «поворотных вех» в работе Достоевского над романом «Преступление и наказание» / В.Э. Лодзинский // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 10. – Санкт-Петербург: Наука, 1992. – С. 63-76.
214. Лосский, Н.О. Достоевский и его христианское миропонимание / Н.О. Лосский // Лосский Н.О. Бог и мировое зло / Н.О. Лосский. – М.: Республика, 1994. – С. 6-249.

215. Лотман, Л.М. Реализм русской литературы 60-х годов XIX века / Л.М. Лотман. – Л., 1974. – 348 с.
216. Лотман, Л.М. «Село Степанчиково» Достоевского в контексте литературы второй половины XIX в. / Л.М. Лотман // Достоевский: Материалы и исследования. Т. 7. – Л.: Наука, 1987. – С. 152 – 165.
217. Лотман, Ю.М. О «реализме Гоголя» / Ю.М. Лотман // Лотман Ю.М. О русской литературе. Статьи и исследования. История русской прозы. Теория литературы / Вст. ст. И.А. Чернова / Ю.М. Лотман. – СПб: Искусство, 1997. – 848 с. – с. 694-711.
218. Лотман, Ю.М. О русской литературе / Ю.М. Лотман. – Санкт-Петербург: Искусство-СПБ. – 1997. – 845 с.
219. Лотман, Ю.М., Минц З.Г. Образы природных стихий в русской литературе: (Пушкин – Достоевский – Блок) / Ю.М. Лотман, З.Г. Минц // Ю.М. Лотман. Пушкин: Биография писателя: ст. и заметки 1960-1990; «Евгений Онегин»: ком. / Вступ. ст. Б.Ф. Егорова. – СПб: Искусство, 1995. – С. 814-820.
220. Лукин, Евгений. Философия капитана Лебядкина // «Нева». – 2006. – №4. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/neva/2006/4/lu13.html>
221. Лукпанова, Г. Достоевский и Пушкин: суэта и свобода / Г. Лукпанова // Лит. учеба. – 1983. – № 2. – С. 162-167.
222. Луначарский, А.В. Достоевский как мыслитель и художник / А.В. Луначарский // Ф.М. Достоевский в русской критике. – М.: Гос. изд-во худож. литер. 1956. – С. 435-454.
223. Луначарский, А.В. О Достоевском / А.В. Луначарский // Ф.М. Достоевский в русской критике. – М.: Гос. изд-во худож. литер. 1956. – С. 429-435.

224. Луначарский, А.В. О «многоголосости» Достоевского / А.В. Луначарский // Ф.М. Достоевский в русской критике. – М.: Гос. изд-во худож. литер. 1956. – С. 403-429.
225. Лучников, М.Ю. «Хищный тип» у Достоевского (Достоевский и две типол. схемы в русской литер. критике серед. XIX в.) / М.Ю. Лучников // Достоевский и современность: тез. выступлений на Старорусских чтениях. Новгород, 1988. – С. 72-74.
226. Лысенкова, Е.И. Проблема Шиллера в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» / Е.И. Лысенкова // Достоевский и современность: Тезисы выступлений на старорусских чтениях. – Новгород, 1989. – С. 68 – 72.
227. Любимов, Б. Эпос Достоевского и проблемы его сценичности / Б. Любимов // Достоевский и театр: Сборник. Сост. и общ. ред. А.А. Нинова. – Л.: Искусство, 1983. – С. 154-171.
228. Манн, Ю.В. Карнавал и его окрестности / Ю.В. Манн // Вопросы литературы. – 1995. – Вып. 1. – С. 154-182.
229. Манн, Ю. В. Путь к открытию характера / Ю.В. Манн // Достоевский -художник и мыслитель. – М.: Худ. лит., 1972. – С. 284-311.
230. Манолакев, Христо. Сюжет Свидригайлова: текст и контекст / Х. Манолакев // Достоевский и мировая культура. Альманах № 22. – СПб: Серебряный век, 2007. – С. 156-187.
231. Мартиросян, О.А. Юродство в русском литературном сознании: дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Мартиросян Ольга Александровна. – Архангельск, 2011. – 203 с.
232. Мартынова, С.А. Ставрогин и Тихон (роман «Бесы») / С.А. Мартынова // Достоевский и современность: Матер. IX междунар. Старорусских чтений-94. – Новгород, 1995. – С. 138-141.

233. Мартыанова, И. Зарождение сценарной формы в недрах романа-трагедии Достоевского / И. Мартыанова // IV Международный симпозиум «Русская словесность в мировом культурном контексте». Избранные доклады и тезисы. / Под общ. ред. И.Л. Волгина. – М.: Фонд Достоевского, 2012-2014. – С. 420-421.
234. Медвецкий, И.Е. Модель игрового сознания в романе «Идиот» Ф.М. Достоевского / И.Е. Медвецкий // Филологические науки. – 1991. – № 3. – С. 22–33.
235. Мелетинский, Е.М. Достоевский в свете исторической поэтики: Как сделаны «Братья Карамазовы» / Е.М. Мелетинский // Рос. гуманитар. Ун-т, Ин-т высш. гуманитар. Исслед. – М.: РГГУ, 1996. – 106 с.
236. Мелетинский, Е.М. Заметки о творчестве Достоевского / Е.М. Мелетинский // Рос. гос. гуманитарный ун-т; Ин-т высш. гуманитар. исслед. – М., 2001. –189 с.
237. Мелетинский, Е.М. О литературных архетипах / Е.М. Мелетинский // Рос. гос. гуманитар. ун-т. – 1994. – С. 86-117.
238. Мельник, В.И. К теме: Раскольников и Наполеон («Преступление и наказание») / В.И. Мельник // Достоевский: Материалы и исследования. Вып. 6. – Л.: Наука, 1985. – С. 230-232.
239. Мережковский, Д.С. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники / Д.С. мерезковский. – М.: Республика, 1995. – 624 с.
240. Михайловский, Н.К. Жестокий талант / Н.К. Михайловский // Ф.М. Достоевский в русской критике. – М.: Гос. изд-во худож. литер., 1956. – С. 306-386.
241. Михнюкевич, В.А. Русский фольклор в художественной системе Ф.М. Достоевского / В.А. Михнюкевич. – Челябинск, 1994. – 320 с.

242. Мотеюнайте, И.В. Восприятие юродства русской литературой XIX – XX в.: автореф. дисс... докт. филол. наук: 10.01.01/ Илона Витаутасовна Мотеюнайте. – Великий Новгород, 2006. – 23 с.
243. Мочульский К. Гоголь. Соловьев Достоевский / К. Мочульский – М.: Респуб., 1995. – 607 с.
244. Мухина, С.А. Феномен комического в творчестве Ф.М. Достоевского: дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Светлана Анатольевна Мухина. – Москва, 2012 г. – 251 с.
245. Мысляков, В.А. Как рассказана «история» Родиона Раскольникова (К вопросу о субъективно-авторском начале у Достоевского) / В.А. Мысляков // Достоевский. Материалы и исследования, I. – Л.: Наука, 1974. – С. 147-163.
246. Назиров, Р.Г. О мифологии и литературе или Преодоление смерти. Статьи и исследования разных лет / Р.Г. Назиров. – Уфа: Уфимский полиграфкомбинат, 2010. – 408 с.
247. Назиров, Р.Г. Петр Верховенский как эстет / Р.Г. Назиров // Назиров Р.Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: Сб. стат. / Р.Г. Назиров. – Уфа: РИО БашГУ, 2005. – С. 79-93.
248. Назиров, Р.Г. Равноправие автора и героя в творчестве Достоевского (к концепции полифонического романа) / Р.Г. Назиров // Назиров Р.Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исслед. разных лет: Сб. ст. / Р.Г. Назиров – Уфа: РИО БашГУ, 2005. – С. 134–149.
249. Назиров, Р.Г. Творческие принципы Достоевского / Р.Г. Назиров. – Изд-во Саратовского ун-та, 1982. – 160 с.
250. Неизданный Достоевский: Записные книжки и тетради 1860-1881 гг. – М.: Наука, 1971 (Литерат. наследство. Т. 71). – 728 с.

251. Нейфельд, И. Достоевский: психоаналитический очерк под ред. проф. З. Фрейда. / И. Нейфильд // Зигмунд Фрейд, психоанализ и русская мысль / Сост. и авт. вст. ст. В.М. Лейбин. – М.: Республика, 1994. – С. 50-90.
252. Нельс, С. «Комический мученик»: К вопросу о значении образа приживальщика и шута в творчестве Достоевского / С. Нельс // Русская литература. – 1972. – № 2. – С. 125-133.
253. Новиков, Л.А. Диалектика мысли, характера и слова в «Двойнике» Достоевского / Л.А. Новиков // Русская речь. – 1981. – № 5. – С. 22-30.
254. Новикова, М. Не только о Достоевском // Новый мир. – 1997. – №7. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1997/7/bochar.html
255. Обломиевский, Д.Д. Князь Мышкин / Д.Д. Обломиевский // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 2. – Л.: Наука, 1976. – С. 284-293.
256. Одинокое, В.Г. Типология образов в художественной системе Ф.М. Достоевского / В.Г. Одинокое. – Новосибирск: Из-во «Наука», 1981. – 145 с.
257. Орнатская, Т.И. Достоевский и Гончаров / Т.И. Орнатская // И.А. Гончаров: матер. конф. Ульяновск, 1992. С. 105-114.
258. Осмоловский, О.Н. Идея «сверхчеловека» у Лермонтова и Достоевского (Ставрогин и Печорин) / О.Н. Осмоловский // Достоевский и современность. Материалы XVI Международных старорусских чтений 2001 г. Старая Русса, 2002. – С. 152-159.
259. Осмоловский, О.Н. Формы и средства психологического анализа в романе Ф.М.Достоевского "Преступление и наказание": автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Олег Николаевич Осмоловский. – Л, 1966. – 23 с.

260. Палиевский, П.В. Место Достоевского в русской литературе XIX в. / П.В. Палиевский // Достоевский: Материалы и исследования. Т. 6. – Л.: Наука, 1985. – С. 46 – 54.
261. Парамонов, Б.М. К вопросу о Смердякове: (на материале творчества Ф.М. Достоевского) / Б.М. Парамонов // Звезда. – 1995. – № 8. – С. 212–215.
262. Парамонов, Б.М. Мужчины и женщины / Б.М. Парамонов. – М.: АСТ, 2010. – 479 с.
263. Пантелей, И.В. Художественная функция безобразия в романах Ф.М. Достоевского и «Петербурге» Андрея Белого / И.В. Пантелей // Достоевский и современность: Материалы X междунар. старорусских чтений. – Новгород, 1995. – С. 154-170.
264. Паньков, Н.А. Теория карнавала и «русское отношение к смеху» / Н.А. Паньков // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. – 2005, № 2. – С. 60-73.
265. Переверзев, В.Ф. Гоголь. Достоевский. Исследования / В.Ф. Переверзев – М.: Сов. писатель., 1982. – 511 с.
266. Пис, Р. Английский юмор и русский смех. К вопросу комического у Достоевского / Р. Пис // Достоевский и мировая культура. Альманах № 24. – СПб: Серебряный век, 2008. – С. 32-35.
267. Писарев, Д.И. Борьба за жизнь / Д.И. Писарев // Достоевский в русской критике: Сб. статей. – М.: Гос. изд-во худож. литер., 1956. – С. 162 – 229.
268. Пискунова, С.И. Донкихотская ситуация в ранней прозе Достоевского / С.И. Пискунова // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. – 2006. – №1. – С. 73-84.
269. Поддубная, Р.Н. Двойничество и самозванство / Р.Н. Поддубная // Достоевский: Материалы и исследования. Т.11. – Л.: Наука, 1994. – С. 28-41.

270. Поддубная, Р.Н. «Создатели и творцы» («поэма» Ивана и сон Алеши в «Братьях Карамазовых») / Р.Н. Поддубная // Достоевский и современность: Материалы VIII Международных Старорусских чтений. – Новгород, 1994 г. – С.192-196
271. Подосокорский, Н.Н. Наполеонизм князя Мышкина / Н.Н. Подосокорский // Литературоведческий журнал. Секция языка и литературы РАН. ИНИОН РАН, 2007. – № 21. – С. 113-125.
272. Полякова, Е.А. Поэтика драмы и эстетика театра в романе (Глава II. Поэтика драматургических жанров и внесценическая позиция героя в романе Ф.М. Достоевского "Идиот"): дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Екатерина Андреевна Полякова. – Москва, 1997. – 319 с.
273. Померанц, Г.С. Открытость бездне: Встречи с Достоевским / Г.С. Померанц. – М.: Сов. писатель, 1990. – 384 с.
274. Померанц, Г. Уник альный жанр / Г. Померанц // Достоевский и мировая культура. Альманах № 1. Ч.1. – СПб, 1993. – 198 с. – С. 14-25.
275. Понкратова, Е.М. Смеховое и комическое в эстетике и поэтике Достоевского: автореф. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Екатерина Михайловна Понкратова. – Томск, 2012 г. – 184 с.
276. Пономарева, Г.Б. «Пробы» Ставрогина / Г.Б. Пономарева // Достоевский и современность. Тезисы выступлений на Старорусских чтениях. – Новгород, 1989. – С. 84 – 86.
277. Постникова, Е.Г. Самозванец ли Николай Ставрогин? / Е.Г. Постникова // Достоевский и современность: Материалы XVII Международных Старорусских чтений 2002 года. – Великий Новгород, 2003. – С.119-129.
278. Постникова, Е.Г. Характеристика личности в художественном мире Достоевского (Степан Верховенский в «Бесах») /

- Е.Г. Постникова // «Благословенны первые шаги...». Магнитогорск, 1999. Вып. 2. – С. 14-21.
279. Пумпянский, Л.В. Достоевский и античность / Л.В. Пумпянский // Пумпянский Л.В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы / Л.В. Пумпянский. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 506-529.
280. Пушкин, А.С. Полное собр. соч. в 10 т. / А.С. Пушкин. – М.: изд-во Академии наук СССР, 1956-1962.
281. Разговоры Пушкина: Репринт. воспроизведение изд. 1929 г. / Собрали С. Гессен и Л. Модзалевский. – М.: Политиздат, 1991. – 318 с.
282. Разумов, А.С. Достоевский. «Братья Карамазовы». Читаем ненаписанное продолжение великого романа / А.С. Разумов. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2013 г. – 134 с.
283. Ракитина, Л.М. От ситуации к сюжету. К вопросу о единстве формы и содержания в романе Ф.М. Достоевского «Подросток» / Л.М. Ракитина // Ученые записки Московского пед. ин-та. – 1968. – № 288. – С.234–250.
284. Ракова, К. Проблема художественного воплощения идеала в эстетике Достоевского / К. Ракова // Вестн. МГУ. Сер. 9. Филология. – 2000. – № 6. – С. 75-81.
285. Ребель, Г.М. Герои и жанровые формы романов Тургенева и Достоевского (Типологические явления русской литературы XIX века): дисс. ... док. филол. наук: 10.01.01 / Галина Михайловна Ребель. Ижевск, 2007. – 403.
286. Ренанский, А.Л. Почему Фома Опискин боролся с камаринским мужиком? (Фома Фомич как пророк нравственного возрождения) / А.Л. Ренанский // Достоевский и современность. – VIII междунар. старорусские чтения. – Новгород, 1994. – С. 197-208.

287. Розанов, В.В. Легенда о Великом Инквизиторе / В.В. Розанов // Розанов В.В. Легенда о Великом инквизиторе Ф.М. Достоевского. Литературные очерки. О писательстве и писателях / В.В. Розанов. – М.: Республика, 1996. – С. 11-136.
288. Розанов, В.В. Мысли о литературе. / В.В. Розанов. – М.: Современник, 1989. – 608 с.
289. Розанов, В.В. На лекции о Достоевском / В.В. Розанов. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.vehi.net/rozanov/dost3.html>
290. Розанов, В.В. О Достоевском / В.В. Розанов // Розанов В.В. Легенда о Великом инквизиторе Ф.М. Достоевского. Литературные очерки. О писательстве и писателях / В.В. Розанов. – М.: Республика, 1996. – С. 277 – 287.
291. Розанов, В.В. О происхождении некоторых типов Достоевского (Литература в переплетении с жизнью) / В.В. Розанов // Розанов В.В. Легенда о Великом инквизиторе Ф.М. Достоевского. Литературные очерки. О писательстве и писателях / В.В. Розанов. – М.: Республика, 1996. – С. 573-593.
292. Розенблюм, Л.М. Душевная драма Гончарова в свете психологических открытий Достоевского: («Необыкновенная история») / Л.М. Розенблюм // Лит. Наследство. – М.: Наука, 2000. – Т. 102. – С. 308-326.
293. Розенблюм, Л.М. Творческая лаборатория Достоевского-романиста. – Лит. Наследство. – 77. М.: «Наука», 1965. – С. 7-56.
294. Романов, Ю.А. Феномен красоты в интерпретации Дмитрия Карамазова / Ю.А. Романов // Достоевский и современность. Материалы XXIV Международных Старорусских чтений 2009 г. Великий Новгород, 2010. – С. 228 – 230.

295. Роттердамский, Эразм. Похвала глупости / Э. Роттердамский. – М.: Художественная литература. – 1983. – 240 с.
296. Савинков, С. В. На пути к роману Достоевского: типология героя / С.В. Савинков // Поэтика русской литературы. Сборник статей. – М.: РГГУ, 2009. – С. 211-224.
297. Савинкова, Е.С. Система второстепенных персонажей романа Ф.М. Достоевского «Идиот» в контексте литературной традиции: дисс... канд. филол. наук: 10.01.01 / Елена Сергеевна Савинкова. – Нижн. Новгород, 2006. – 168 с.
298. Сайченко, В.В. «Житие великого грешника»: трансформация замысла, жанровое своеобразие, роль в творческой эволюции Ф. М. Достоевского: автореф. дис. ... к.филол.наук: 10.01.01 / Сайченко Виктория Викторовна. – Краснодар, 2002. – 20 с.
299. Салтыков-Щедрин, М.Е. ПСС в 20 тт. / М.Е. Салтыков-Щедрин. – М.: Худ. литер., 1965 – 1977.
300. Самойлова, Т.В. Система двойников в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» / Т.В. Самойлова // Достоевский и современность: Тезисы выступлений на старорусских чтениях. – Новгород, 1991. – С. 145-149.
301. Сараскина, Л.И. Бесы: Роман-предупреждение /Л.И. Сараскина. – М.: Советский писатель, 1990. – 480 с.
302. Сараскина, Л.И. «Противоречия вместе живут...» (Хромоножка в «Бесах» Ф.М. Достоевского) / Л.И. Сараскина // Вопросы литературы. – 1995. – № 1. – С. 151-176.
303. Сараскина, Л.И. Федор Достоевский. Одоление демонов / Л.И. Сараскина. – М.: Согласие, 1996. – 464 с.
304. Сарнов, Б. Пришествие капитана Лебядкина. Случай Зощенко / Б. Сарнов. – М.: Культура. – 1993. – 600 с.

305. Сахаров, В.И. Достоевский, символисты и Александр Блок / В.И. Сахаров // Достоевский: Материалы и исследования. Т. 6. – Л.: Наука, 1985. – С. 168 – 173.
306. Свительский, В.А. Герой и его оценка в русской психологической прозе 60 – 70-х годов XIX века: автореф. дисс... д-ра филол.наук: 10.01.01 / Владислав Анатольевич Свительский. – Воронеж, 1995. – 34 с.
307. Свительский, В.А. Самодостаточность личности и жизненные роли героев Достоевского (от «Записок из подполья» к «Братьям Карамазовым») / В.А. Свительский // XXI век глазами Достоевского: перспективы человечества. – М.: Грааль, 2002. – С. 397-406.
308. Свительский, В.А. «Сблизь мы. Что делать нам!..» К сегодняшнему прочтению романа «Идиот» / В.А. Свительский // Достоевский и мировая культура. Альманах № 15. – СПб.: Серебряный век, 2000. – С. 205-230.
309. Секулич, Н. Сценичность романа Достоевского «Преступление и наказание» / Н. Секулич // Достоевский и современность. Материалы XVI Международных старорусских чтений 2001 г. Старая Русса, 2002. – С. 163-166.
310. Семак, О. «Человек из подполья» Достоевского как философ постмодернизма или Испытание свободой / О. Семак // Достоевский и мировая культура. Альм. № 10 / Глав. ред. К.А. Степанян. – М.: Классика плюс, 1998. – С. 13-25.
311. Сервантес, Сааведра Мигель де. Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский: Роман. В 2 ч. Ч.1. / С.М. де Сервантес. – Минск: Нар. асвета, 1988. – 560 с.
312. Скафтымов, А.П. Нравственные искания русских писателей / А.П. Скафтымов. – М.-Л.: Наука, 1972. – 543 с.

313. Склеинис, Г.А. Типология характеров в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» и в рассказах В.М. Гаршина 80-х г.: автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Галина Альфредовна Склеинис. – Москва, 1992. – 17 с.
314. Слизина, И.А. Концепция «чувствительного» человека сентиментализма и романтизма в структуре характера князя Мышкина/ И.А. Слизина / Урал. гос. ун-т им. А.М. Горького. Свердловск, 1985. – 64 с.
315. Словарь литературоведческих терминов. – М.: Просвещение. – 1974. – 509 с.
316. Словарь русского языка АН СССР. В 4 т. – Т. 4. – М.: Гос. изд-во иностр. и национ. словарей, 1961. – 812 с.
317. Смирнов, В.А. Рыцарство у Достоевского / В.А. Смирнов // Достоевский и современность. Материалы X Международных старорусских чтений 1995 г. – Старая Русса, 1996. – С. 125-127.
318. Смирнов, В.А. Семантика образа Хромоножки в романе Достоевского «Бесы» / В.А. Смирнов // Достоевский и современность: Матер. VIII междунар. старорусских чтений. – Новгород, 1994. – С. 213-222.
319. Смиронов, И. Антимодернизм Достоевского / И. Смирнов // IV Международный симпозиум «Русская словесность в мировом культурном контексте». Избранные доклады и тезисы. / Под общ. ред. И.Л. Волгина. – М.: Фонд Достоевского, 2012-2014. – С. 547.
320. Смирнова, В.В. Принципы художественного характеросложения в романах Достоевского / В.В. Смирнова // Достоевский и современность. Материалы I Международных Старорусских чтений. – Великий Новгород, 1988. – С. 98–100.

321. Соколовская, А.И. Романтические тенденции в раннем творчестве Достоевского (пробл. характера) / А.И. Соколовская // Проблемы метода и жанра. – Томск. 1985. Вып. 2. – С. 174-186.
322. Соловьев, В.С. Три речи в память Достоевского / В.С. Соловьев // Соловьев В. С. Философия искусства и литературная критика / В.С. Соловьев. – М.: Искусство, 1991. – С. 226-259.
323. Соломина-Минихен, Н. Н. (Мать Ксения). Идея «серьезного Дон-Кихота» и пушкинского «рыцаря бедного» в романе «Идиот» / Н.Н. Соломина-Минхен // Достоевский и мировая культура. – СПб., 2003. – № 18. – С. 61-70.
324. Солянкина, О.Н. Жанровый генезис романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы»: традиции комедии, водевиля и фельетона: дисс. к. филол. наук: 10.01.01 / Ольга Николаевна Солянкина. – М., 2010. – 192 с.
325. Солянкина, О.Н. Переосмысление образов кукольного театра в романе «Братья Карамазовы» / О.Н. Солянкина // Грехневские чтения: сб. науч. тр. – Нижний Новгород, 2008. Вып. 5. – С. 93-103.
326. Старосельская, Н. «Бывают странные сближенья...» (одна из версий пути Алексея Карамазова) / Н. Старосельская // Достоевский и мировая культура. Альманах № 1. Ч.2. – СПб, 1993. – 192 с. – С. 58-74.
327. Степанян, Е.В. Пластические характеристики творчества Достоевского (по роману "Бесы") / Е.В. Степанян // Достоевский и современность: материалы XXIV Международных Старорусских чтений 2009 года. – Великий Новгород, 2010. – С. 285-289.
328. Степанян-Румянцева, Е.В. Визуальность в поэтике Достоевского / Е.В. Степанян-Румянцева // Изображение и слово. – С. 484 – 490.

329. Степанян-Румянцева, Е.В. Световоздушная среда в прозе Достоевского. Что это и зачем она. / Е.В. Степанян-Румянцева // Изображение и слово. – с. 490-494.
330. Степанян, К.А. Гоголь и Достоевский: диалоги на границе художественности / К.А. Степанян // Достоевский и мировая культура. Альманах № 6. – СПб: Акрополь, 1996. – С. 141-152.
331. Степанян, К.А. Достоевский и Сервантес. Диалог в большом времени / К.А. Степанян. – М.: Языки славянской культуры, 2013. – 368 с.
332. Степанян, К.А. «Реализм в высшем смысле» как творческий метод Ф.М. Достоевского: дисс. ... докт. филол. наук: 10.01.01 / Карен Ашотович Степанян. – Москва, 2007. – 465 с.
333. Степанян, К. Дон Кихот и князь Мышкин в поиске реальности / К.А. Степанян // Вопросы литературы. – 2009. – № 5. – С. 187-240.
334. Стрелкова, Г. Сонечка Мармеладова на индийский лад / Г. Стрелкова // IV Международный симпозиум «Русская словесность в мировом культурном контексте». Избранные доклады и тезисы. / Под общ. ред. И.Л. Волгина. – М.: Фонд Достоевского, 2012-2014. – С. 214-215.
335. Суздальцева, Н.В. Пушкинская традиция в творчестве Ф.М. Достоевского: дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Наталья Владиславовна Суздальцева. – Арзамас, 2003 г. – 205 с.
336. Сузи, В. Н. Пушкинский сюжет о "влюбленном бесе" в "Братьях Карамазовых" Ф. М. Достоевского / В.Н. Сузи. // Три века русской литературы. Актуальные аспекты изучения: межвузовский сборник научных трудов. Вып. 11. / Иркутский гос. пед. ун-т; отв. ред.: Ю.И. Минералов, О.Ю. Юрьева. – М.; Иркутск: ИГПУ, 2005. – С. 42-50.

337. Сузи, В.Н. Христианский универсум в русской литературе XIX века: А.С. Пушкин, Ф.И. Тютчев, Ф.М. Достоевский: дисс. ... доктора филол. наук: 10.01.01 / Валерий Николаевич Сузи. – Иваново, 2012. – 302 с.
338. Тихомиров, Б.Н. «Другой Свидригайлов: неосуществленный замысел Достоевского начала 1967 года (наблюдения и гипотезы) / Б.Н. Тихомиров // Три века русской литературы: Актуальные аспекты изучения. Межвузовский сборник научных трудов. Ф.М. Достоевский: О творчестве и судьбе. Выпуск 25. – Москва-Иркутск, 2011. – с. 141-153.
339. Тихомиров, Б.Н. Житие великого грешника / Б.Н. Тихомиров // Достоевский и современность. Материалы XXII Международных Старорусских чтений 2007 г. Великий Новгород, 2008. – С. 229-244.
340. Тихомиров, Б.Н. «Лазарь! Гряди вон». Роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» в современном прочтении / Б.Н. Тихомиров. – СПб.: Серебряный век, 2005. – 472 с.
341. Тихомиров, Б.Н. Религиозные аспекты творчества Ф.М. Достоевского. Проблемы интерпретации, комментирования, текстологии: дисс. ... докт. филол. наук: 10.01.01/ Борис Николаевич Тихомиров. – СПб, 2006. – 567 с.
342. Тоичкина, А.В. Роль трагедии в романе Достоевского «Идиот» / А.В. Тоичкина // Достоевский и мировая культура. Альманах № 21. – СПб: Серебряный век, 2006. – С. 21-32.
343. Тороп, П. Перевоплощение персонажей В романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» / П. Тороп // Труды по знаковым системам. Т. XXII: Зеркало. Семиотика зеркальности. Тарту, 1988. – С. 85–97.

344. Трофимов, Е. «Село Степанчиково и его обитатели»: повесть о «лжепророке» / Е. Трофимов // Достоевский и мировая культура. Альманах № 15. – СПб.: Серебряный век, 2000. – С. 22-42.
345. Туниманов, В.А. «Жалкие слова» («Обломов» Гончарова и «Записки из подполья» Достоевского) // Туниманов В.А. Лабиринт сцеплений: избранные статьи / отв. ред. С.Н. Гуськов / В.А. Туниманов. – СПб.: изд-во «Пушкинский дом», 2013. – С. 421 – 430.
346. Туниманов, В.А. «Обломовщина» и «шигалевщина» / В.А. Туниманов // «Достоевский и мировая культура»: Альманах. – СПб, 2003. – № 18.
347. Туниманов, В.А. Шекспировские мотивы в романе И.А. Гончарова «Обломов» / В.А. Туниманов // Туниманов В.А. Лабиринт сцеплений: избранные статьи / отв. ред. С.Н. Гуськов / В.А. Туниманов. – СПб.: изд-во «Пушкинский дом», 2013. – С. 445-457.
348. Тургенев, И.С. Гамлет и Дон Кихот / И.С. Тургенев // И.С. Тургенев. Собр. соч. в 12 т. Т. 11 / И.С. Тургенев. – М.: Худ. лит., 1956. – С. 168-187.
349. Тынянов, Ю.Н. Достоевский и Гоголь (К теории пародии) // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977. – С. 198-226. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://az.lib.ru/t/tytnjanow_j_n/text_01015.shtml
350. Тяпугина, Н.Ю. Красота как воплощенная идея / Н.Ю. Тяпугина // Достоевский и современность. Материалы XIV Международных старорусских чтений 1999 г. – Старая Русса, 1999. – С.109-116.
351. Улановская, Б. «Может ли солнце рассердиться на инфузорию...» (Достоевский и творчество поэтов ОБЭРИУ) / Б. Улановская //

- Достоевский в конце XX века: Сб. стат./ Сост. К.А. Степанян. – М.: Классика плюс, 1996. – С. 604-620.
352. Фарафонова, О.А. Мотивная структура романа Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»: автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Оксана Анатольевна Фарафонова. Томск, 2003. – 20 с.
353. Флорес, Х.Л. Самосуд Ивана Карамазова (образ Черта) / Х.С. Флорес // Достоевский и современность: тезисы выступлений на старорусских чтениях. – Новгород. – С. 133-139.
354. Фокин, П. «Демон поверженный»: Ставрогин и Смердяков / П. Фокин // Достоевский и мировая культура. Альманах № 15. – СПб.: Серебряный век, 2000. – С. 92-112.
355. Фортунатов, Н. Пути исканий / Н. Фортунатов. – М.: Сов. писат., 1974. – 239 с.
356. Фрейденберг, О.М. Миф и литература древности / О. М. Фрейденберг; сост. Н. В. Брагинская; отв. ред. Е. М. Мелетинский; Институт востоковедения АН СССР. – М.: Наука, 1978. – 605 с.
357. Фридлендер, Г.М. Достоевский и Гоголь / Г.М. Фридлендер // Достоевский: Материалы и исследования. Т. 7. – Л.: Наука, 1987. – С. 3–21.
358. Фридлендер, Г.М. Пушкин. Достоевский. «Серебряный век» / Г.М. Фридлендер. – СПб.: Наука, 1995. – 523 с.
359. Фридлендер, Г. М. Реализм Достоевского / Г.М. Фридлендер. – М.; Д., 1964. – 404 с.
360. Хализев, В.Е. Теория литературы / В.Е. Хализев. – М.: Высшая школа, 1999. – 398 с.

361. Ходасевич, В. Поэзия Игната Лебядкина / В. Ходасевич // Достоевский и мировая культура. Альманах № 1. Ч.3. – СПб, 1993. – С. 5-11.
362. Холкин, В.И. Русский человек Обломов / В.И. Холкин // Русская литература. – 2000. – №2. – С. 26-53.
363. Ху, Сун Хва. Положительно прекрасный человек (тайна князя Мышкина) / Сун Хва Ху // Русская литература. – 2001. – №2. – С. 132-146.
364. Хунданов, Л.Л. Достоевский как великий психотерапевт / Л.Л. Хунданов, В.И. Лебедев, О.Н. Кузнецов // Наш современник. – 1997. – № 8. – С. 231-241.
365. Цвиркун, И.В. Второстепенные персонажи «Братьев Карамазовых» в художественной системе романа (Смердяков, Госпожа Хохлакова) / И.В. Цвиркун // Проблема традиций и новаторства русской и советской прозы: сб. ст. – Н. Новгород, 1990. – С. 92-98.
366. Цвиркун, И.В. Функционирование второстепенных персонажей в художественной системе романов Ф. М. Достоевского: дисс. ... кандидата филологических наук: 10.01.01/ Игорь Валентинович Цвиркун. – Горький, 1990. – 189 с.
367. Чирков, Н.М. О стиле Ф.М. Достоевского / Н.М. Чирков. – М., 1969. – 116 с.
368. Шевченко, Л. Шутовство и юродство: из наблюдений над «Братьями Карамазовыми» / Л. Шевченко // Литература. – 1997. – №32. – С. 9-12.
369. Шекспир, В. ПСС в 8 тт. / Под общей редакцией А. Смирнова и А. Аникста / В. Шекспир. – М.: Искусство, 1959.
370. Шекспир и русская культура / Под ред. акад. М. П. Алексеева. М.-Л., «Наука», 1965. – 823 с.

371. Шестов, Л. Преодоление самоочевидностей / Л. Шестов // Шестов Л. Сочинения в 2 тт. Т. 1. – М.: Наука, 1993. – С. 25-97.
372. Щенников, Г.К. Достоевский и русский реализм / Г.К. Щенников. – Свердловск: Изд-во Ур. Ун-та., 1987. – 352 с.
373. Щенников Г.К. «Журнал» Печорина и «Исповедь» Ставрогина: анализ деструкции личности / Г.К. Щенников // Достоевский и современность: Материалы XV Международных Старорусских чтений 2001. – Старая Русса, 2001. – С.185-188.
374. Щенников, Г.К. Роман Ф.М. Достоевского "Братья Карамазовы" как явление национального самосознания: к 175-летию со дня рождения писателя / Г.К. Щенников. – Челябинск: [б. и.], 1996. – 190 с.
375. Щенников, Г.К. «Целостность Достоевского» / Г.К. Щенников. – Екатеринбург: Изд-во Урал. Ун-та. – 2001. – 440 с.
376. Щенников, Г.К. Эволюция сентиментального и романтического характеров в творчестве раннего Достоевского / Г.К. Щенников // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 5. – Л.: Наука, 1983. – С. 90–100.
377. Эмерсон, К. Чего Бахтин не смог прочесть у Достоевского / К. Эмерсон // Новое литературное обозрение. – 1995. – № 11. – С. 19-34.
378. Энгельгардт, Б. Идеологический роман Достоевского / Б. Энгельгардт // Ф.М. Достоевский. Статьи и материалы. Сб. 2. П/ред. А.С. Долинина. – Л.-М.: Мысль, 1924. – С. 69-105.
Электронный ресурс:
<https://fotki.yandex.ru/next/users/aljokin/album/209193/view/586153>
379. Эткинд, Е.Г. Психопозитика: «Внутренний человек» и внешняя речь; статьи и исследования / Е.Г. Эткинд. – Санкт-Петербург: Искусство-СПб, 2005. – 701 с.

380. Юрьева, О.Ю. Внутренний хронотоп героя Достоевского / О. Ю. Юрьева // Время как объект изображения, творчества и рефлексии: Междунар. науч. конф. (Иркутск, 27 июня – 1 июля 2010 г.): материалы / М-во образования и науки РФ, ГОУ ВПО ИГУ, Ин-т славистики Ун-та Христиана-Альбрехта (Киль, Германия); [отв. ред. И. И. Плеханова]. – Иркутск: Иркутский государственный университет, 2010. – С. 156-168.
381. Юрьева, О.Ю. Пророческая образность Достоевского в литературе о русской революции / О.Ю. Юрьева // Три века русской литературы. Актуальные аспекты изучения: межвузовский сборник научных трудов. Вып. 11 / Иркутский гос. пед. ун-т; отв. ред.: Ю. И. Минералов, О. Ю. Юрьева. – М.; Иркутск: ИГПУ, 2005. – С. 98-113.
382. Юрьева, О.Ю. Феноменология «русского самоотрицания» в творчестве Ф.М. Достоевского / О.Ю. Юрьева // Три века русской литературы: Актуальные аспекты изучения: Межвуз.сб.научн.тр. Вып. 4 / Под ред. Ю.И.Минералова и О.Ю.Юрьевой. М.; Иркутск, 2003. С. 126-139.
383. Якимович, А. О лучах просвещения и других световых явлениях (культурная парадигма авангарда и постмодерна) / А.О. Якимович // Иностранная литература. – 1994. – № 1. – С. 241-249.
384. Якубова, Р.Х. Балаганный контекст разговора Ивана с чертом в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» / Р.Х. Якубова //Филологические науки. – 2013. – № 11. Часть 1. – С.220-223.
385. Якубова, Р.Х. Традиции балаганных представлений в романе Ф.М. Достоевского "Братья Карамазовы" / Р.Х. Якубова // Достоевский и современность: материалы XX Международных Старорусских чтений 2005 года. – Великий Новгород, 2006. – С. 410-421.

386. Янчевская, К.А. Юродство в русской литературе второй половины XIX в.: дисс. ...канд. филол. наук: 10.01.01 / Ксения Александровна Янчевская. – Барнаул, 2004. – 195 с.
387. Яровая, О.А. Подчиненов, А.В. Юродивый герой в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» / О.А. Яровая, А.В. Подчиненов // Дергачевские чтения. 2000.: Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. – Екатеринбург. 2001. – Ч 1. – С. 266-270.
388. Яусс, Х.Р. К проблеме диалогического понимания / Х.Р. Яусс // Вопросы философии. – 1994. – № 12. – С. 97-107.